Beroepsgeheim 3

Gesprekken met schrijvers

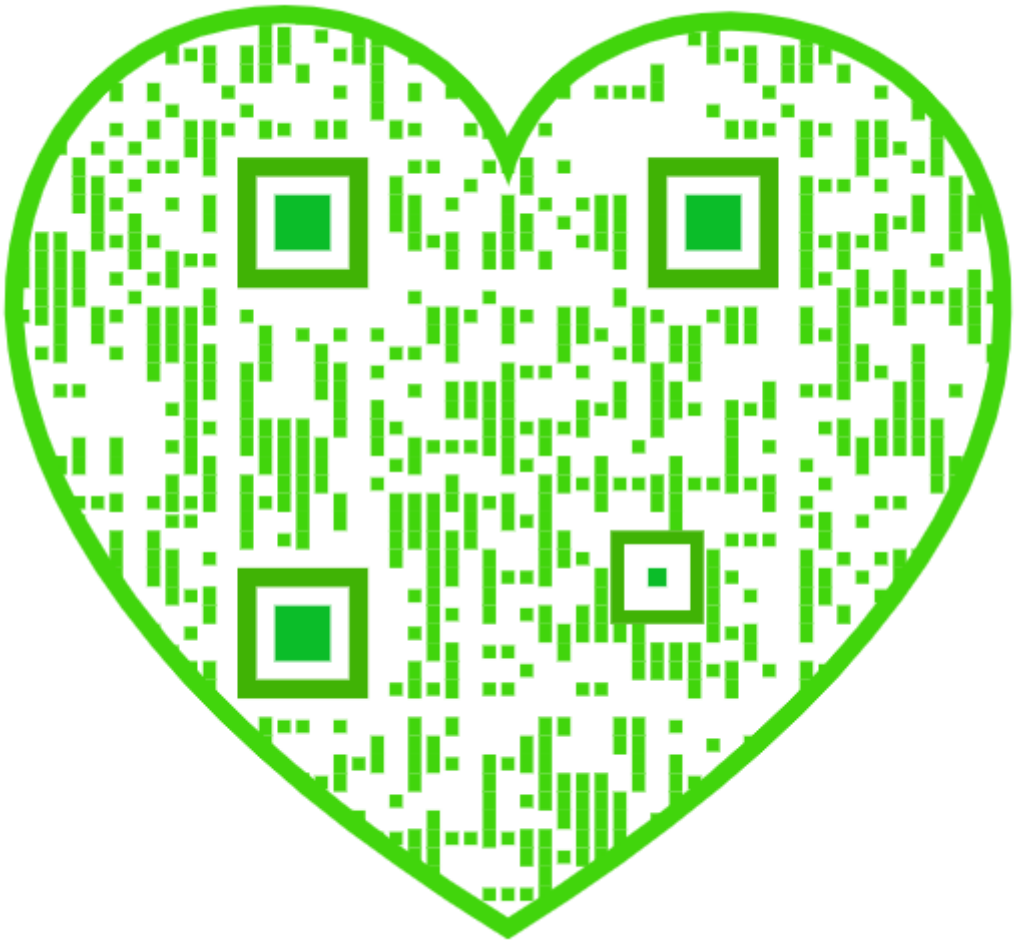
Willem M. Roggeman

bron
Willem M. Roggeman, *Beroepsgeheim* 3. Soethoudt, Antwerpen 1980.

Zie voor verantwoording: https://www.dbnl.org/tekst/rogg003bero03_01/colofon.php

Let op: boeken en tijdschriftjaargangen die korter dan 140 jaar geleden verschenen zijn, kunnen auteursrechtelijk beschermd zijn. Welke vormen van gebruik zijn toegestaan voor dit werk of delen ervan, lees je in de gebruiksvoorwaarden.

dbnl digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren



Beroepsgeheim 3

De elf interviews uit deze bundel verschenen afzonderlijk tussen september 1977 en maart 1980 in het tijdschrift ‘De Vlaamse Gids’, waarvan Willem M. Roggeman redacteur letteren is. Zij sluiten aan bij de gesprekken met schrijvers, die reeds eerder in *Beroepsgeheim* 1 en 2 werden gebundeld. Samen vormen deze drie boeken een soort moderne literatuurgeschiedenis, ontstaan uit het directe contact met de schrijvers zelf.

Willem M. Roggeman vat het interview op als een vorm van literair essay. Zijn gesprekken getuigen alleszins van een verbazende belezenheid en spitsen zich helemaal toe op het oeuvre van de ondervraagde schrijvers. Elke auteur wordt met een grondige kennis van zaken benaderd. Toch houdt de interviewer zich zo veel mogelijk op de achtergrond en laat hij de ondervraagde auteur zelf aan het woord. Zo wordt een schat aan informatie vergaard.

De interviews van Willem M. Roggeman groeien dan, ook uit tot een unicum in onze letteren. Nooit eerder werd het oeuvre van zoveel schrijvers zo breedvoerig en tevens zo diepgaand met de auteurs besproken door één man. De drie bundels ‘Beroepsgeheim’ bevatten nu reeds gesprekken met 36 auteurs, Achilles Mussche en Louis Paul Boon, zijn intussen overleden. Dit maakt deze getuigenissen alleen maar des te waardevoller. Hun opvattingen over literatuur en over hun eigen werk werden vastgelegd. Zij kunnen nu en later door lezers en literatuurstudenten geraadpleegd worden.

Annie Reniers

Geboren te Brussel op 14 mei 1941. Studeerde wijsbegeerte en letteren aan de Vrije Universiteit van Brussel, waar ze thans docente is in esthetica en hedendaagse kunstgeschiedenis. Publiceerde de dichtbundels: Het ogenblik (1964), Gelijktijdigheid (1967), Tussenruimten (1969), A contre-gré (1970), Demain à Canaan - Morgen in Kanaän (1971), Le jour obscur - Wonen een feest (1972), Van verte tot verte (1973), Excentriques (1973), Lointains (1975), Nauwe geboorte (1975), Offerland (1976), Exil ailé - Groene vogels (1976).

Bekroond met de Hugues C. Pernathprijs 1976.

Dit gesprek verscheen in september 1977.

- Annie, je bent de eerste laureate geworden van de driejaarlijkse Hugues C. Pernathprijs met je tiende dichtbundel 'Nauwe geboorte', verschenen in 1975. Intussen verschenen in 1976 nog twee bundels 'Offerland' en 'Exil ailé - Groene vogels'. Heeft het feit dat je sedert enkele jaren in Rome woont een invloed op je poëzie?

- Vooral het futurisme boeit me in Italië en ook in Rusland, met dan de jaren van de revolutie in Rusland. In Italië vind ik veel materiaal in verband met esthetica, en ook met het futurisme, dat opnieuw actueel wordt. Sedert 1970 zijn er een heleboel boeken verschenen over het futurisme. Misschien omdat er nu weer zo iets als revolutie in de lucht hangt in Italië: veel betogingen op straat, en de communistische partij die bijna in de regering is. En met Argan, de kunsthistoricus die burgemeester van Rome geworden is, is er daar iets nieuws. Ook in verband met het historisch centrum, dat opnieuw gevaloriseerd wordt dank zij Argan. Dus, daar is vooral voor de architectuur een hele discussie aan de gang, over het behoud van historische centra. Dat is boeiend. Men is daar in een actualiteit, er is een verandering. En bij die discussies over het historisch centrum laat men iedereen aan het woord, het syndicaat van de handwerkers, ook de buurten, die hebben een zekere autonomie. Zij komen op het Capitool hun woord zeggen. Dat zijn heel levendige discussies, waar ik naartoe ga. En je ziet dat de buurt een waarde is, die volksbuurt, want Rome is een heel volkse stad. En ze proberen het volks karakter daarvan te bewaren. Nu, we wonen juist in het historisch centrum, buurt nummer één, dat is de oudste buurt, juist naast het Forum, waar sinds de Romeinen het volk leeft. Er zijn alleen kleine werkplaatsen, de timmerman, de boekbinder en zo, ik laat er mijn boeken binden. Er heerst een atmosfeer van een dorp. Dat heeft met mijn poëzie eigenlijk niets te maken, behalve dat het een spanning verwekt. Je leeft er als een vreemdeling. Ik ken niemand die daar Nederlands spreekt. Zelf spreek ik thuis Frans, en ik hoor Italiaans rond me. En dat geeft een spanning, want je wil je toch mededelen en je hoort die verschillende talen in je omgaan. En dat geeft een chaos. Die grootstad is zelf een chaos, want er is niet alleen die volksbuurt natuurlijk, maar ook de moderne wijken, en de talrijke vreemdelingen in die stad. Dus, je leeft in een wereld van voortdurende improvisatie, want je hebt nergens meer houvast aan. En het dichten ontstaat ook uit die situatie van tekort, van een chaos, en de vorm ontstaat telkens uit het ogenblik, uit de noodzaak van het ogenblik, daarom die 'nauwe geboorte'. De benauwdheid is het uitgangspunt, zoals bij Paul Celan ook. Ik heb nu pas Celan ontdekt met het gedicht 'Engführung'. Ik dacht, dat is weer iets toevalligs, die overeenstemming van in het nauw gedreven zijn, door het onoverzichtelijke van de wereld waarin we concreet leven. En in Rome is dat een dagelijkse

werkelijkheid. Men begint de dag en men weet niet wat men ermee gaat aanvangen. Er zijn zo veel mogelijkheden. En iedereen leeft zo, improviserend, en de mogelijkheden nemen toe zodat men op de duur erdoor bedrukt wordt. De contacten, de relaties worden meer en meer complex, onoverzichtelijk, en op de duur doe je niets meer. En je wacht. Dan is er die stilte. En daaruit moet iets ontstaan. Iets voor het ogenblik weer. Het is een poëzie voor het ogenblik en uit het ogenblik ontstaan. En daarom die korte gedichten en die bewegingen, dat zoeken telkens naar een uitweg, vandaar 'geboorte'. Het is telkens een schrijven vanuit een enge ruimte. De rotsspleet komt dikwijls terug. Of de woestijn. De chaos is eigenlijk ook een woestijn, waar alle wegen open staan, maar eigenlijk is er geen weg. Dus blijf je wachten.

- *Je bent in Rome gaan wonen omdat je echtgenoot daar werkt*.

- Ja. Nu was ik wel aangetrokken precies door Rome. Op zeker ogenblik wilde ik uit Brussel weg, om andere ruimten te verkennen. En ik dacht eerst naar Griekenland te gaan. Maar dan, doordat mijn man esthetica gaf aan de universiteit zijn we in contact gekomen. En we lazen samen Brandi. Ik heb Italiaans geleerd om Brandi te kunnen lezen. En ik ging met die teksten naar hem en we vertaalden die, hij in het Frans, ik in het Nederlands. Die Italiaanse sfeer trok me dus aan, vooral door de esthetica, want daar zijn Brandi en Argan als kunsthistorici die schrijven over de hedendaagse kunst. Dus eerder dan Griekenland, dat meer beantwoordt aan een voorstelling, de Griekse oudheid, maar ik blijf toch Griekse lyriek lezen in het Grieks, dat trekt me ook aan. Maar Rome ligt dan meer dichtbij en meer in mijn lijn van de esthetica. Dus is er toch ook een innerlijke wetmatigheid.

- *Ik hoorde dat je vroeger zinnens was nooit een literaire prijs te aanvaarden*.

- Inderdaad, en de dag zelf dat ik dat zei, die avond belde Hadermann me op dat ik die Pernathprijs moest aanvaarden. Nu, ik heb hem niet geweigerd omdat Hadermann aandrong en verder omdat het de eerste prijs was in die reeks. Want meestal word ik niet graag in een categorie geschoven. Ik vind dat dit nadelig uitvalt voor de dichter zelf, die dan een spreekbuis wort van een richting, van een tendens.

- *Het is mij opgevallen dat je twaalf bundels een eenheid vormen, waarin steeds dezelfde thematiek wordt behandeld*.

- Dat is inderdaad zo. Er is wel een zekere verschuiving. In de eerste bundels was er meer een tijdsproblematiek. De titels zeggen het trouwens: 'Het ogenblik' en 'Gelijktijdigheid'. Dat was verleden en toekomst, die samen komen in het ogenblik. En dan volgde 'Tussenruimten', dat was dan een overgangsbundel, een soort weg naar iets anders, naar een planetair denken. En dan is meer en meer de verte

opgekomen, met ‘Van verte tot verte’. Het zijn-voor-de-verte. Maar het is een tijd die geopend wordt tot ruimte. Dus is het eigenlijk maar een verschuiving binnen hetzelfde. En mijn voorlaatste bundel ‘Offerland’ brengt ook weer die ruimte van aarde en hemel, de Heideggeriaanse ruimte eigenlijk. Dat de aarde een offer is voor de hemel. Maar nu onlangs is er weer een nieuwe verschuiving naar het spel, zoals in ‘Exil ailé - Groene vogels’. Het is het spel van hemel en aarde. Trouwens, dat is niet zo heel ver van de oudheid, dacht ik, want voor de Grieken waren de goden diegenen die kwamen kijken naar het schouwspel op aarde. Dat was de *theorie* van de goden. Ze kwamen kijken. Bij Homeros bijvoorbeeld. En ik vind dat dit in onze huidige chaos nog altijd het geval is. Dat we toch willen dat heel die chaos zou een eenheid zijn voor iemand anders, voor de ingebeelde toeschouwer. En de dichter maakt zichzelf tot toeschouwer van die chaos. Hij staat er enigszins boven. En de bundel is eigenlijk ook een vorm die ontstaat uit de chaos en die de eenheid brengt in al die seinen en tekens, die tot ons komen. Er is dus een verwantschap tussen het schouwspel als eenheid en de poëzie. En daarin is er dan weer nu een nieuwe weg, die ik opga, deze van het schouwspel en het spel. Maar het gaat nog eigelijk om ruimte en tijd.

- *Je maakt in je poëzie weinig gebruik van de bekende bestanddelen als metaforen, vergelijkingen, beelden. Bij jou gaat het meer om een gedach-tenpoëzie, een transpositie van filosofie*.

- Dat zou men kunnen zeggen, ja. Het is een vorm van denken voor mij. Maar wat het schrijven zelf betreft, het gedicht ontstaat niet uit een denkbeweging, maar uit een klank. De eerste regel wordt gegeven door een woord met zijn volle klankwaarde. En daarop ent zich dan de gedachte. Je kunt dat in alle werken zien, er is soms als vertrekpunt een kleur, een klank of een kleur. Ik vertrek dus van zeer concrete indrukken. Bijv. geel of rood als chaos, en van daaruit moet iets ontstaan, bijv. wit. Wit is het Zijn, maar het is ook een klank, en opdat de woorden zouden komen tot wit moeten zij uitgepuurd worden. Eerst is er de chaos, bijv. bruin, paars, er is water, aarde, al wat weegt, ook in de klank al wat weegt. En dan is er die beweging van zuivering van de taal, zodat de woorden wit worden. Dus is er een denken, dat ook een werken is op de klanken en op de woorden zelf in hun zwaartekracht en in hun doorzichtigheid. En de overgangskleuren en -klanken zijn blauw en groen. Dat zie ik pas achteraf. Dat is een werk dat meestal onbewust gebeurt. Achteraf word je zelf de lezer van een werk dat je vreemd geworden is en dan zie je een eenheid, die je natuurlijk op het ogenblik zelf niet ziet.

- *Maar je bouwt je gedichten toch op met gedachtenkernen, die echter wel steunen op een basis, die de muzikaliteit van de taal is?*

- Inderdaad. Er is altijd een dans-element, de beweging. De poëzie ligt zeer dicht bij de muziek en de dans. In het begin is alles gegevenheid, zwaarte, tot er iets ontstaat. Bijvoorbeeld in:

> ademen met het bloed
> tot de steden zelf
> spiegels van de hemel
> liggen
> verzadigd in vruchten
> en omgewoelde aarde

En dan ontstaat er een doorzichtigheid, dat spiegelspel van hemel en aarde:

> het blad wendt zijn vonk
> terwijl het hoofd
> één met de wentelende middag
> het licht vertaalt
> in uitgebeelde warmte

Maar gegeven is er het bloed, het lichamelijke eigenlijk. En dan in het ritme is er een opstijging, zoals in het laatste deel:

> in dit stilstaand uur
> klimmen de muren in hun vorm
> opgevangen in water en lucht
> en toestemmende stilte

'Dit uur' is weer het gegevene. En 'klimmen de muren in hun vorm', het werkwoord zegt het, is een zichtbare wording, een vorm-wording, ook in beelden. Hier zijn dan toch beelden, maar het zijn beelden van een dynamische beweging. Waarbij de werkwoorden essentieel zijn: liggen, wendt, wentelend, vertaalt, klimmen.

Kijk hier 'liggen': uit het ritme blijkt dat het hier gaat om een verwondering. Liggen is plots daar-liggen. Er is ook de connotatie van 'schijnen, schitteren' (door de i-klank en de plaats van het woord na 'spiegels'), maar 'liggen' is beter, is volledige daar-zijn (het woord 'verzadigd' volgt). Hoe actief dat woord 'liggen' geworden is! Zoals *zijn* trouwens, in andere voorbeelden. Het gaat hier dus inderdaad niet om beelden met 'als' en 'alsof', vergelijkingen, metaforen die substantieven verbinden. De werkwoorden dragen een gebeuren, een ogenblikkelijke wording, een éénwording van historisch bewustzijn en verschijnende wereld 'hier' en 'nu'. De dingen komen plots samen. Zo is het altijd geweest in deze vorm van poëzie.

- *Doorgaans is je poëzie wel erg abstract, precies door de typische problematiek.*

- Ja, maar de woorden zijn zo eenvoudig mogelijk. Ook omdat het Nederlands voor mij een beetje een vreemde taal geworden is, die ik telkens herontdek elke keer dat ik schrijf. En het woordenboek is de

grote schat waar ik altijd uit put. Want ieder woord wordt verkend in zijn mogelijkheden, 'gedynamiseerd', en we denken toch in een taal die we telkens zelf vormen, naarmate we spreken.

- *Waarom heb je ook in het Frans geschreven?*

- Juist omdat het Frans ook een even vreemde taal voor mij is als het Nederlands, en ik die dus ook kan ontdekken.

- *Maar die spreek je toch elke dag, die is dus niet zo vreemd als het Nederlands dat je practisch niet meer gebruikt buiten de poëzie*.

- Ja, maar ze is toch vreemd. Het is niet omdat men een taal spreekt in de dagelijkse omgang, met een zeer beperkte woordenschat, dat men ze bezit. Die taal is zuiver utilitair. Men kent ze eigenlijk niet. Zelfs indien ik hier zou gebleven zijn, zou het Nederlands me nog enigszins vreemd zijn, omdat men schrijft. Schrijven is de taal ontdekken. En de taal wordt een vreemde taal op dat ogenblik.

- *Er is ook een invloed in de beeldspraak van de Bijbel. Ik denk o.m. aan een titel als 'Morgen in Kanaan'*.

- Het is vooral het beeld van de woestijn. 'Die Wüste wächst' zou Nietzsche zeggen. Het is de woestijn waarin we leven. En ook is er in de woestijn dat spiegelspel van hemel en aarde zoals boven het water. Ik hou erg van dat beeld, en dan van het oude testament, want er is daar een solidariteit met de mens in zijn verlorenheid. Er is niet het heil. De mens is verloren. Job. Er is de solidariteit met de ellende en in Rome heb ik dat concreet beleefd, met de armoede, met de mens die niets verwacht, maar die alles ondergaat. Ze leven meer nog, daar in het zuiden - waarschijnlijk in Spanje ook, er zijn gedichten ontstaan in Spanje - in de gelatenheid. Hetgeen de revolutie niet uitsluit. Maar het is een metafysische gelatenheid, een (wel actief!) laten-zijn.

- *De filosofische basis van je poëzie wordt hoofdzakelijk gevormd door Heidegger*.

- Daar iets over zeggen is natuurlijk zeer moeilijk, want Heidegger heeft zijn taal. Hij is eigenlijk ook een dichter. En men kan niet een taal in een andere overbrengen. Ik zou liever de taal van Heidegger respecteren. Ik gebruik niet zijn woordenschat, tenzij met 'Zijn', en dan nog heel zelden, en wanneer ik het gebruikt heb met duidelijke allusie op Heidegger, is het een speels gedicht geworden. Ik vermijd zo veel mogelijk het 'Zijn' als substantief, want dat is een begrip geworden, alhoewel een pseudo-begrip. Bij Heidegger is het ook hetgeen toekomt, hetgeen an-west, het zijn, hij ziet het dus ook verbaal. Het is hetgeen verschijnt. Er is dus toch wel een zekere verwantschap, hoewel ik ze liever vermijd omdat ik er te dicht bij sta.

- *Ook Nietzsche heeft jou blijkbaar beïnvloed. Het was immers Nietzsche die schreef: Chaos moet je nog in je dragen om een ster te kunnen baren*.

- Ja. De grond van Heideggers denken zelf is natuurlijk nihilistisch in nietzscheaanse zin. Hij heeft het over de zijns-vergetelheid, en dat is de chaos, de woestijn. Waaruit, misschien, iets kan ontstaan, een nieuwe epoche van het Zijn. Ik zie het zo - want men moet ook Heidegger kunnen interpreteren - dat wij niet meer leven in gestalten. Vroeger verscheen het Zijn in gestalten. Dat was de religie. Nu hebben wij niet meer die vertrouwelijke gestalten rond ons en we zijn nog alleen tegenover dat Zijn, dat te abstract is voor ons, dat te ver is. Vandaar die verlorenheid, ook bij Heidegger, want hij spreekt over het Zijn, maar het is zeer ver. Het kan alleen opgeroepen worden door de taal. De taal is de laatste mediatie. En de muziek.

- *En wat de taal betreft dan nog hoofdzakelijk in de poëzie*.

- Ja, hoewel het woord meestal slaat op een zijnde, zoals Heidegger zou zeggen, en dan is het weer moeilijk. Het zijnde heeft de neiging ondoorzichtig te zijn. Je noemt aarde, je noemt appel. Dat zijn ondoorzichtige dingen. En om het Zijn daaruit te bevrijden moet men weer werken op de taal.

- *Zou men dan kunnen zeggen dat de poëzie voor jou neerkomt op een poging om het onzichtbare zichtbaar te maken?*

- Ja, dat is juist. Dat is natuurlijk niet nieuw. Ik wil ook liefst geen nieuwe richting invoeren, want ik vind het zeer belangrijk een traditie voort te zetten, die teruggaat tot de oudheid.

- *Je spreekt van een traditie, maar zijn er dichters in het Nederlandse taalgebied met wie je je verwant voelt?*

- Gezelle's ‘bladtjen op het water!’ En Van Ostaijen, ja, met ‘Bezette stad’ en gedichten zoals ‘Facture baroque’ en ‘Landschap’, want hij gebruikt ook de taal om de klankwaarde eruit te bevrijden. Het ‘in het metafysische geankerd spel met woorden’! Hij geeft het voorbeeld.

- *En Erik van Ruysbeek?*

- Ik heb een persoonlijke sympathie voor Van Ruysbeek, maar een directe invloed van zijn poëzie op de mijne zie ik niet zo. Wat me wel beïnvloed heeft, dat is zijn onderwijs. Zijn manier om een gedicht te lezen. Hij vroeg totale stilte en dan las hij. Van de Woestijne bijv., of Adriaan Roland Holst. Maar de manier waarop hij las, dat was: nu gaat de taal tot ons spreken. Er was die verwachting. En dan kwam ieder woord zo van uit een stilte, die hij eerst geschapen had.

- *Maar jullie hebben beiden wel de drang gemeen om een taal te gebruiken, die voorbij het gewone taalgebruik ligt*.

- Ja. Er is een gebeuren met de taal en in de taal. En vooral ook dat dieper doordringen in de aarde om te komen tot een doorzichtigheid, maar bij mij gaat het zo meer met een sprong. En bij hem, hij kan zich invoelen in een grassprietje en in de stofdeeltjes. Er is bij hem een

meer oosterse osmose, van bewustzijn en wereld, terwijl er bij mij altijd een plotse sprong is van het zintuiglijke naar het onzichtbare. Van daar vertrek ik, van het zintuiglijke in al zijn dichtheid, in al zijn ondoorgrondelijkheid eigenlijk. Het woord aarde is aarde met een bepaalde zwaarte. Terwijl bij Van Ruysbeek alles doorzichtig is. Hij reist zo door de dingen heen. Hij beschreef dat trouwens ook, dat de krachten van het universum door ons doorgaan. Er zijn geen grenzen voor hem. Het is een ander levensgevoel.

- *Wat me bij jou ook opgevallen is, dat is de sterke constructie van elke bundel. Die constructie lijkt me bijna vooraf aangegeven*.

- O nee, die ontstaat in de loop van het werk. Trouwens, de titel ontstaat ook ongeveer in het midden van het werk. Eerst is er een tasten. En dan plots gaat het zich samenvoegen. Na een tijdje, na een tiental gedichten wordt er een beweging zichtbaar van alle gedichten, zoals een weg of een trap. En dat geeft dan de titel van de bundel. En dan na een tijdje zie je dat de gedichten een cyclus gaan vormen. Trouwens, pas in het midden van het jaar zie je dat de zomer op de lente volgt! Er is misschien altijd een cyclus, zoals ‘Wenteling/in/de as’ in de bundel ‘Nauwe geboorte’. Omdat ik op zeker ogenblik zag dat de richting deze was van een planetaire ervaring, de aarde als geheel, en de noord- en zuidpool die zeer dichtbij mekaar komen te liggen, met de verbindingen die wij nu leggen tussen de dingen. En het reizen heeft dat ook geïnspireerd. Het zeer snel rondreizen op de planeet gaf dat beeld van de aarde als eenheid. En dus ‘wenteling in de as’, de aarde die om zichzelf draait. Maar verder, as gaf ook een woordspeling met asse.

- *Hoe is je evolutie verder verlopen? Je bent meer en meer los gekomen van Heidegger*.

- Dat denk ik ook. Maar dat zou een hele studie vragen om dat juist te bepalen. Bij Heidegger is er vooral een tijdsproblematiek zoals in ‘Het ogenblik’ en in ‘Gelijktijdigheid’. Het gaat om de horizon van het zijn, maar de horizon is de historiciteit bij Heidegger, die Geschichtlichkeit. Het is het extatisch zijn in het heden, dat toekomst en verleden naderbij brengt. Sein und Zeit. Maar in de ruimte denkt hij zeer beperkt. Dat is mij opgevallen in ‘Sein und Zeit’. Het gaat om het handwerk, om het tuiggeheel, zoals hij het noemt, om de nabijheid van de dingen. De hamer, de dingen waarmee we omgang hebben in het dagelijkse leven. En dat is een zeer vertrouwde, beperkte ruimte. En in de gedichten kwam er iets anders. De verte werd zichtbaar. De verte niet meer als tijdshorizon, maar als reële verte. En dan de aarde als eenheid, planetair. En daar heeft Heidegger het helemaal niet over gehad. Ook niet in ‘Sein und Zeit’. Want dan, tijdens en na het nationaal-socialisme in Duitsland, heeft hij zich meer

en meer in zichzelf teruggetrokken en leeft hij in een berghut tot aan zijn dood. Dat was volgens mij een inkapseling, in zijn denken ook. Er was nog alleen het bewustzijn en het zijn. Terwijl ik meer de richting uitging van de concrete ruimtelijkheid als verte, en dat is iets hedendaags, denk ik. Wij leven in een ruimte, die niet meer kan beperkt worden tot het punt waar wij leven. Wij leven tegelijkertijd in andere werelden, door de moderne verbindingen, waar Heidegger zeer negatief tegenover stond. De techniek, dat is voor hem hetgeen de aarde eigenlijk onbewoonbaar maakt. Voor mij niet, voor mij maakt de techniek de aarde bewoonbaar als geheel, als eenheid. Wij leven nu als tijdgenoten werkelijk op hetzelfde plan als mensen in Indië en in Amerika. En ik vind dat positief, terwijl Heidegger daar wantrouwig tegenover stond.

- *Is die nieuwe inhoud van je poëzie ook nog gebaseerd op invloed van een filosoof of is het gewoon een zuiver persoonlijke evolutie?*

- Ik dacht dat het een ervaring was, door de tijd zelf gegeven. In het begin had ik weinig concrete ervaring, terwijl nu het leven in Rome, in die wereldstad, eigenlijk die nieuwe inhoud heeft gegeven.

- *Toch geef je die persoonlijke ervaring zuiver abstract weer. Er zijn nergens concrete herkenningspunten in je poëzie*.

- Nee, dat denk ik niet. Daarom ben ik beginnen proza te schrijven om die concrete situatie in Rome ook te kunnen weergeven. Op dat ogenblik is er een splitsing gekomen. Dat prozaboek bevat aforismen en reeksen. De titel is trouwens ‘Reeksen’. Het is ook een experiment, een zich op weg begeven, zoals de poëzie, maar dan meer concreet in de werkelijke ruimte. En dan: de situatie van het leven in Rome is letterlijk weergegeven. Dat geef ik dan liever in proza weer, omdat er in poëzie een andere denkbeweging is begonnen, een meer metafysische problematiek. In het proza ben ik er als ‘iemand’, een willekeurig bewustzijn, een toevallig persoon in een wereldstad, dus levend in de chronologische tijd, op een bepaalde plaats, met al die indrukken, die seinen, die tekens, die samenkomen in een wereldstad. Tekens van overal, en die moeten ook kunnen tot eenheid gebracht worden. Die komen samen in het schrijven in het proza. Maar dat geeft een stijl die totaal gebroken is, opengebroken. Je krijgt in de plaats van het bouwwerk een hoop stenen. Ik vind dat dit nog meer, nog verder zou kunnen doorgedreven worden. Ik droom eigenlijk van een collage, een prozatekst in verschillende talen. Want de taal zelf is een chaos geworden voor ons. Wij horen in verschillende talen. Telkens als we een nieuwe taal leren, hebben we een wereld bij en redeneren we in een andere taal. Al die talen komen in ons samen. En soms denk ik bijv. in vijf minuten in vier verschillende talen. Dat is een collage, die men ook zou moeten in proza kunnen weergeven.

- *Misschien wordt die visie toch wel erg beïnvloed door je persoonlijke situatie en kun je die niet zo maar veralgemenen*.

- Ik denk het wel. Want de internationale betrekkingen zijn zich - bijna overal - zo sterk gaan ontwikkelen, dat de informatie, het stockeren van informatie, een probleem wordt. Mensen met ervaringen op een bepaald gebied willen die ervaringen samen brengen in een instelling. Zoals in Rome, mijn man werkt daar in een instituut, het Internationaal Centrum voor Restauratie, waar bijna alle landen van de wereld behalve China en de Sovjet-Unie informatie brengen. En je moet die kunnen centraliseren. Dat is als een brein, dat indrukken uit de gehele wereld opneemt. En daar komen professoren die allerlei talen spreken. Daar heb je die situatie; het is een moderne situatie, die men in alle gebieden toch vindt. De I.B.M. machines hebben nu werkelijk zeer veel te doen, om het verzamelen van informatie! En zo zijn wij, een individu, een zeer klein persoontje natuurlijk, maar wij brengen in het klein ook indrukken en ervaringen van allerlei herkomst samen.

- *Maar bovendien is de problematiek van je poëzie ook nog aanwezig in je proza*.

- Ja, door het werken op de taal. Het werken als uiteennemen van woorden meer, hetgeen ik niet durf in poëzie. Ik durf niet een woord splitsen, tenzij een samengesteld woord, met een aan de lijn gaan, een enjambement. Maar in het proza is er een innerlijke opsplitsing van zin en van ieder woord nog. Een splitsing van de zin in zinsfragmenten, voornamelijk voorzetselbepalingen (toch weer ruimte en tijd!) en van de woorden in woordkernen, voornamelijk werkwoorden opgesplitst in stam en toegevoegde elementen. Om te tonen hoe wij leven in brokstukken.

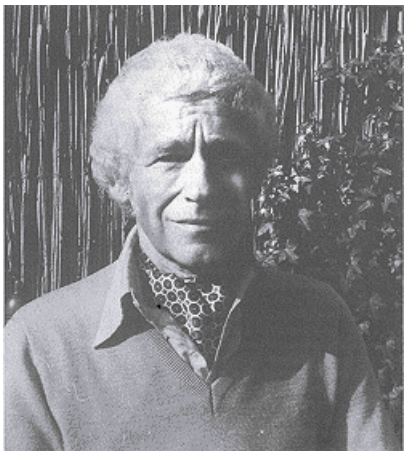
- *En die ruimtelijkheid, is die dan niet meer aanwezig?*

- Ja, omdat ieder stukje toch een eenheid vormt. Het zijn stukjes van halve bladzijden, die telkens af zijn. Die ruimte is dan toch afgerond, hoe dan ook. Hoewel ze innerlijk een chaos is. Men zou het kunnen vergelijken met de ‘Circles’ van Richard Long, een reeks stenen, schijnbaar toevallig en zinloos - maar in een cirkel gebracht. Of met de gekloven sferen van Arnaldo Pomodoro die zeer glad zijn, gepolijst metaal, maar binnen heel chaotisch, stukken ijzer, als tanden en messen - binnen is alles in strijd met mekaar! Zo zou men het kunnen zien.

Adriaan van der Veen

Geboren op 16 december 1916 te Venray in Nederlands Limburg. Was redacteur van 'Werk' en 'Criterium'. Verbleef van 1940 tot 1946 in de Verenigde Staten. Sedertdien is hij redacteur literatuur van de NRC, nu NRC-Handelsblad. Doceerde in 1964-65 o.a. Nederlandse en Engelse literatuur aan San Francisco State University, San Francisco. Publiceerde o.m. Oefeningen (verhalen, 1938), Wij hebben vleugels (roman, 1946), Jacht in de diepte (verhalen, 1947), Zuster ter Zee (roman, 1949), Het wilde Feest (roman, 1952), Spelen in het donker (roman, 1955), De man met de zilveren hoed (novellen, 1957), Doen alsof (roman, 1960), De boze vrienden (roman, 1962), Een idealist (roman, 1965), Kom mij niet te na (1968), Vriendelijke vreemdeling (1969), Blijf niet zitten waar je zit (1972), In liefdesnaam (roman, 1975), De geluksvogel (roman, 1977), Niet meer bang zijn (roman, 1980).

Bekroond met de Van der Hoogtprijs in 1953, de Anna Blamanprijs in 1966 en de Vijverbergprijs in 1976. Het wilde Feest verscheen o.a. in Engeland en Amerika in vertaling. Doen Alsof werd in de Engelse vertaling als Make Believe aangewezen als de beste vertaalde roman. Dit gesprek verscheen in maart 1978.



- *Adriaan, je bent als schrijver ongeveer 1935 begonnen met min of meer surrealistische verhalen, in '38 met een inleiding van S. Vestdijk gebundeld als* Oefeningen, *en na de oorlog, in '46 opnieuw verschenen, aangevuld met enkele andere verhalen in hetzelfde genre, als* Jacht in de diepte. *Hoe verklaar je de zwenking in je latere romans en novellen naar het psychologische realisme?*

- Toen ik mijn droomverhalen schreef, dat zijn ze eerder dan puur surrealisme, werkte ik tegelijkertijd al aan realistische verhalen, die in '38 zijn uitgekomen als *Geld speelt de grote rol* (eerst bij de Garve in Brugge in een curieus uitgaafje, toen bij Leopold in Den Haag). Ik schreef de twee soorten verhalen om en om. Klerkje in Droomland bijvoorbeeld of Huupjambel en dan weer Mijn Moeder en het Geld, of Ledigheid. De fantastische verhalen gaven op een versluierde manier de werkelijkheid weer van de periode van armoede die ik in de crisisjaren meemaakte. De novellen in *Geld speelt de grote rol* waren een directe confrontatie ermee. Beide uitingsvormen, hoe verschillend dan ook, waren noodzakelijk voor me. De crisisverhalen moet je zien als krampachtige pogingen een te grote gevoeligheid te onderdrukken, de tranen weg te laten.

- *Toch onmiskenbaar realisme, ook toen al*.

- Ik geef het je graag toe. Maar wel realisme dat zich van de fotografische werkelijkheid onderscheidde door de gevoelsstroom onder de harde woorden. Ik had het ene net zo nodig als het andere. De fantastische schetsen die ik dezelfde periode schreef waren een vlucht uit het grauwe dagelijkse leven, maar ze gaven er tegelijkertijd symbolisch vorm aan. Ik liet er speelsheid, humor in toe, die ik in mijn echte leven miste. Ik moest die zelf verzinnen. Ik geloof dat ik me nooit helemaal hersteld heb van die jeugdjaren. Mijn hele werk later, mijn kijk op de mensen, de wereld is er gekleurd door gebleven.

- *Je romandebuut van '46,* Wij hebben vleugels, *waarin je vertelt over de ontwikkeling van precies zo'n jongen als jij die probeert zich te bevrijden van een crisisverleden, is ook weleens aangeduid als magisch-realistisch, een term waarvan je nu niet zoveel meer hoort*.

- Ik denk dat de vaak voorkomende dromen, ook dagdromen in die roman critici in die tijd op dat spoor hebben gebracht. De jonge figuur in dat boek is een dromer, als Kees in *Kees de jongen* van Theo Thijssen. Zo kan hij weer aan de onverdraaglijke werkelijkheid ontsnappen. Eigenlijk wordt voortgebouwd op wat ik heel jong in Klerkje in droomland, mijn eerste verhaal, probeerde uit te drukken. De jonge kantoorbediende die onder een boom gaat liggen, na eerst een met electriciteit geladen koord om zich heen te hebben gespannen, merkt dat zo'n vlucht moet mislukken. Hij is niet afgeschermd. De wereld, vertegenwoordigd door familie, moeder, de baas, alle

autoriteiten betwisten dat recht zich af te zonderen. Nog een stap verder, en dan ben je al bij een thema dat mijn werk beheerst: vrijheid, op de vlucht slaan is onmogelijk omdat je je aan je verantwoordelijkheid voor anderen niet kunt onttrekken.

- *In je autobiografische boek* Blijf niet zitten waar je zit *noteer je dat schrijven neerkomt op 'het signaleren van onrecht' en 'het aan de weet brengen wat er gebeurt'. Dit is een opvatting die dicht bij de journalistiek staat*.

- Dat is bepaald geen schande. Toch zijn er essentiële verschillen. De journalistiek houdt zich meestal bezig met de actualiteit en is min of meer afgestemd op de lezers van het ogenblik. Literatuur richt zich ook tot lezers, dat spreekt vanzelf, maar niet zo direct. Schrijven is aan de weet brengen wat er gebeurt, niet de gebeurtenissen van de dag, maar wat er aan de hand is, innerlijk meestal, bij bepaalde figuren. Zo kan een schrijver, als het niet anders kan met zichzelf als voorbeeld, aanzetten tot ontevredenheid, bevrijdingspogingen, tot het weigeren zich neer te leggen bij de eigen situatie en daardoor die in de maatschappij om zich heen. Blijf niet zitten waar je zit, laat je niet wijsmaken dat mensen in hokjes horen. Ook dat valt te halen uit wat ik heb geschreven, zoals het al evenmin iemand kan ontgaan dat er voor mijn gevoel allerlei gevolgen zijn verbonden aan ontsnappingspogingen. Je laat niets en niemand ongestraft in de steek.

- *Het signaleren van onrecht gaat bij jou verder dan het aan de kaak stellen van maatschappelijke misstanden. Maar daarmee ben je wel begonnen, de ellende van de crisistijd*.

- Zeker, maar ik schreef niet in de richting van een politiek programma, al zag ik wel in dat de dagelijkse vernederingen in die crisistijd mogelijk waren, getolereerd werden omdat er iets fundamenteel mis was met de maatschappij. Dat er onrecht werd gedaan toonde ik aan door te laten zien hoe het leven van mijn moeder werd verpest. Ik leed onder de ruzies thuis, de verstoring van de harmonie, dit alles heb ik zeer bewogen ondergaan. Door die leerschool van toen heb ik meer inzicht gekregen in onrecht van allerlei aard, waarbij ik me betrokken ben gaan voelen. Omdat ik mezelf een underdog voelde ging ik me voor het lot van anderen interesseren, die op een andere manier slecht werden behandeld. Ik voel me nieuwsgierig en met mededogen betrokken bij de beschadigde mens, om welke redenen dan ook gewond. Maatschappelijk onrecht is niet het enige. Je kunt geteisterd worden door rassenvooroordelen, menselijke ongevoeligheid, wreedheid, of zomaar het verlammende gebrek aan belangstelling, aandacht voor elkaar. Laten we wel wezen, de mens is maar een zielig iemand, altijd kwetsbaar. We trachten ons tegen pijn te beschermen en zijn daar eigenlijk altijd mee bezig. Ik heb dat eens in mijn roman *Spelen in het*

donker, een beetje plechtig, maar daarom nog niet onjuist zo uitgedrukt: ‘Om niet onder te gaan moeten de mensen elkaar steunen en met de handen op elkaars schouders de diepte van hun alleen zijn bezweren’. Mijn voorlaatste roman, *In Liefdesnaam*, komt daarop in wezen neer. Wat er overblijft heb ik daarin zo ongeveer gezegd is dat vleugje liefde voor anderen. Wie dat niet heeft kan beter helemaal van een toch al treurige aarde wegblijven. Je moet een teken van liefde geven.

- *Heel je oeuvre is sterk autobiografisch, bevat talrijke persoonlijke berinneringen. Nochtans heb je geen gebrek aan verbeelding, dat bewijzen die fantastische verhalen uit het begin. Waarom schrijf je dan zo vaak over jezelf?*

- Iedere schrijver gaat uit van wat hij kent of meent te kennen. Welnu, jezelf leren kennen, je zelf opvoeden en een helder inzicht in je zelf en anderen krijgen is het werk van een heel leven. Dat is nòg te weinig. Je zou er een tweede, of derde leven voor nodig hebben. Maar waarom het gaat is inzicht in jezelf én in anderen, en of je bereikt wat iedere schrijver moet bereiken: dat lezers zich met dat zelf, met de romanpersonages kunnen vereenzelvigen, hun eigen levenslot herkennen. Als je mijn werk zo ziet, van *Wij hebben vleugels* af aan, dat een soort Bildungsroman is, van toepassing op zovelen die hun weg in het leven proberen te vinden, dan begrijp je, geloof ik, dat ik allerminst in hoofdzaak over mezelf schrijf. Ik ga wel uit van iemand die ik meen te kennen, maar confronteer zo'n figuur meteen met anderen, met botsingen met anderen. De schrijver leeft van en door zijn medemensen. Ik maak daarop geen uitzondering. Zonder die anderen ben ik niets, zoals een schrijver ook niet bestaat zonder zijn meelevende lezers. Meeleven met anderen, hen gadeslaan, trachten te begrijpen, dat is het uitgangspunt van al mijn boeken. Dan is het bijzaak, geloof ik, of ik al dan niet uitga van iemand die op mij zou kunnen lijken. Mijn romans *Zuster ter zee* en *Doen Alsof* zijn bovendien geschreven vanuit het perspectief van een vrouw. Ik probeer dat opnieuw in de roman die ik nu ontwerp, en die in Den Haag speelt (weer iets anders dan New York of San Francisco). Ik ken nog niet meer dan het begin en het einde en de titel, *Zolang het duurt*.

- *Ik krijg de indruk dat vele van je boeken toch zijn geschreven als reactie op een persoonlijke crisis, iets dat jou is overkomen*.

- Het leven gaat nu eenmaal schoksgewijs voorbij. Dieptepunten of hoogtepunten - ze zijn natuurlijk een bron van inspiratie. Om zo'n crisis te bezweren, al de emoties die door elkaar lopen in een context te zien en te leren begrijpen, zal een schrijver het enige doen wat hij meent te kunnen: dit alles verwerken in een boek, dat toch een eigen leven gaat leiden, aan eigen wettten moet gehoorzamen. Je kunt dan

vrij ver afraken van de autobiografische kern maar de hoofdzaak blijft de bewogenheid over te brengen op anderen, de lezers, hen te doen uitroepen, om het dramatisch uit te drukken, Ja, bij God, daar sta ik, zo is het mij overkomen, of, zo kan het ook met mij gebeuren, de dood van een geliefde vrouw bijv. in *In Liefdesnaam* en een nieuwe liefde.

- *Kun je nog wat nauwkeuriger de verhouding van realiteit en verbeelding in je romans aangeven?*

- Goed, laat ik *Het Wilde Feest* nemen. De ik-figuur is iemand die een beetje op mij lijkt, maar hij is niet meer dan een mogelijkheid van mezelf. Vera, de Nederlandse Jodin is een samenstelling van meisjes die ik in die periode heb gekend, maar verder een schepping van de verbeelding. De situaties zijn voor een groot deel fantasie, maar niet helemaal. De hoofdzaak is dat ik voor het eerst op het schip waarop ik begin '40 naar New York reisde, getroffen werd door de Joodse vluchtelingen, die het merendeel van de passagiers waren, en de nonchalante, neerbuigende houding van de bemanning, de stewards. Ik werd daardoor pijnlijk geraakt, legde een verband met de minachting voor de werklozen in de crisistijd, zo verschrikkelijk hardvochtig. Waarom zouden deze vluchtelingen minder zijn dan wij, waarom zou de ene mens minder zijn dan de andere? Antisemitisme, besefte ik, was een vloek, niet anders dan alle pogingen om de ene mens boven de andere te stellen, met alle gevolgen van uitsluiting, vervolging, en zoals we weten concentratiekampen. Autobiografie, persoonlijke gebeurtenissen komen er in mijn werk in wezen minder op aan dan vereenzelviging met anderen door wat ik herken van wat mij of anderen die mij na stonden is aangedaan. Als je iets slechts overkomt, dan moet je daarvan leren. Zo gezien zijn romans, ook de mijne ‘leerstukken’. Niemand mag zich afsluiten, de schrijver nog het minst, hij moet een eenheid vinden, streven naar een gemeenschappelijke solidariteit, gericht tegen isolement, onbegrip, domheid en haat.

- *Bij het herlezen raakte ik er toch wel van overtuigd dat in* Het Wilde Feest, Spelen in het Donker, Doen Alsof, De boze vrienden *en* Een Idealist *het aandeel van de verbeelding groter is dan in later werk van je*.

- Dat is ook zo. Toch is er altijd wel iets persoonlijks dat mij in beweging zet, in *Een Idealist* over de verwarring van vader Paul die hoort dat zijn zoon een schoolvriendinnetje zwanger heeft gemaakt. Ook zo'n figuur, het hele boek gaat een eigen fictioneel leven leiden. Zoiets gebeurt vanzelf. Bij het nadenken later weet ik soms niet meer wat werkelijkheid en fictie is. Het ene is even ‘waar’ als het andere binnen de wereld van het boek.

- *Waarom zijn de drie boeken*, Kom mij niet te na, Vriendelijke Vreemdeling *en* Blijf niet zitten waar je zit *aangekondigd als romans*

hoewel ze volgens je eigen zeggen voor jou neerkomen op een autobiografie?

- Mijn opzet was toen ik met *Kom mij niet te na* begon om te schrijven over het verleden. Schiedam, en het heden, Amerika, waar ik in totaal zo'n acht jaar woonde, en vaak terugkwam. Ik was getrouwd met Jeannette, mijn in '73 overleden Amerikaanse vrouw. Centraal stond verder, ook nog in *Vriendelijke Vreemdeling*, mijn intense liefdesverhouding met de Amerikaanse studente Alvena, die ik vanuit Den Haag naar New York volgde. Geleidelijk aan ontdekte ik dat ik figuren die mijn leven hebben bepaald, plaatsvervangende vaders, zoals in de eerste plaats Jan Greshoff, en in Amerika de historicus Hendrik Willem van Loon, onmogelijk eruit kon laten. Het boek groeide onder mijn handen meer en meer tot een autobiografie, waarin ik in het laatste deel, *Blijf niet zitten waar je zit* ook probeer vast te stellen wat tijdgenoten, jeugdvrienden en schrijvers als W.F. Hermans en Adriaan Morriën, H.A. Gomperts voor mij betekenden. Hoe ik van een in wezen bang jongetje uit Schiedam groeide tot wat ik nu ben, rijper, wijzer misschien maar nog altijd met de littekens van het getto van de armoede. In de laatste twee delen heb ik ook de echte namen van de mensen gebruikt, Menno ter Braak, E. du Perron, Arthur van Schendel, Simon Vestdijk, enfin, allen die zich mijn lot hebben aangetrokken indertijd en die ik schets zoals ik ze leerde ervaren. Zodra ik tijd heb zal ik die boeken samenvoegen. Na bekortingen, verduidelijkingen blijft er dan een autobiografie over de levensgang van een schrijver in onze tijd, in onze 'grootse tijd' zoals Du Perron het ironisch uitdrukte, van crisis, oorlog. Toch zal het, denk ik, in hoofdzaak een bemoedigend boek zijn, omdat het getuigt van levenswil, van leven tussen en met de anderen. Het geeft ook antwoord op de vraag waarop schrijven neerkomt, althans voor mij. Wat begint als een soort vlucht uit wat je benauwt begint consequenties te krijgen naarmate je doorgaat en groeit. Je gaat je meer en meer rekenschap geven, je afvragen waarom je er bent, waarom je doet wat je doet en vooral voor wie.

- *Ik herinner me een uitspraak van je, 'Goed schrijven is voor een belangrijk deel tegen zichzelf schrijven'. Wat heb je daarmee bedoeld?*

- Dat je jezelf sterk moet bewaken. Je mag best terwijl je schrijft je ongeremd uiten, alles neerzetten, maar daarna breekt de tijd aan van, je zou kunnen zeggen, het creatieve schrappen. Weg met wat te mooi is, op het sentimentele af. Je moet vooral ook niet schrijven vanuit medelijden met jezelf. Tegenover de eigen schriftuur dien je dus een grote kritische, norse kritische afstand te behouden.

- *Denk je bij het schrijven aan je lezers of aan een bepaalde lezer?*

- Zelden. Vroeger had ik het wel, in mijn begintijd, dat ik dacht aan

iemand die ik bewonderde, om wiens oordeel ik gaf, Hans Gomperts bijvoorbeeld. Toen ik bezig was aan *In Liefdesnaam* en nu weer bij *De Geluksvogel* betekende de reactie van Christi heel veel voor me. Maar ik liet haar niets zien voor ik klaar was. Dat vind ik gevaarlijk. Een onaf werkstuk is nog van je zelf zolang het niet is voldragen. Je mag het zelf nog koesteren. Dat kan niet meer als het eenmaal is verschenen. Dan is het de beurt van de anderen, om het te loven of een schop te geven. Ik weet zeker dat het een poging tot afweer is, dat ik bij het uitkomen van een roman altijd vrijwel direct begin aan het opzetten van plannen voor een nieuw werk. Zo bescherm je jezelf. Je begint aan iets waaraan niemand nog aan kan komen. De leegheid na het afstand doen van een voltooid boek wordt gaandeweg weer gevuld. Anders dan vele vrouwen in onze tijd lopen auteurs grààg zwanger rond.

- *Marnix Gijsen heeft tijdens zijn jarenlange verblijf in de Verenigde Staten weinig Amerikaanse schrijvers ontmoet. Hij had er ook geen behoefte aan. Hoe is dat met jou? Heb je invloed ondergaan van de Amerikaanse literatuur?*

- Niet direct geloof ik. Mijn Amerikaanse vrouw, Jeanette, kende door haar werk voor de Amerikaanse humorist en filmspeler Robert Benchley heel wat auteurs uit de kring van de *New Yorker,* waarvan Benchley een van de sterren was. Zo ontmoette ik John O'Hara, John Steinbeck, en later Robert Lowell, Allen Tate, Saul Bellow, en hoorde veel over mensen die zij kenden, Ernest Hemingway, F. Scott Fitzgerald. Ik had grote bewondering voor Fitzgerald, voor Hemingway, en niet minder voor Faulkner. Toch is het vreemd dat ik, kort nadat ik in Amerika woonde, me instinctief weer tot de Europese literatuur keerde. Ik besefte al heel gauw dat ik hoe goed ik ook met de Amerikanen kon opschieten toch bij Europa hoorde, en door mijn taal bij Nederland. Ik bleef veel Frans lezen, Stendhal vooral, en met mevrouw Gijsen (Goris), las ik bij haar thuis op de thee Racine, die ik geweldig vond, Molière ook wel. Ik kocht voor een prikje de dagboeken van Gide van de cineast Joris Ivens, die toen in New York woonde.

- *Dus hoegenaamd geen invloed van de Amerikanen*.

- Dat wil ik niet zeggen. Ik heb me van Amerika nooit kunnen losmaken, hoewel ik het Leo Vroman niet heb kunnen nazeggen: liever heimwee dan Holland. Amerika is me toch blijven intrigeren. Dat is natuurlijk de reden waarom ik er zovele van mijn romans heb gesitueerd, het laatst *In Liefdesnaam*, dat in San Francisco speelt, een van de heerlijkste steden ter wereld, al is New York veel overweldigender en cultureel stimulerender. Wat ik wel van de Amerikaanse en net zo goed de Engelse schrijvers heb geleerd is een gevoel voor plot, intrige in mijn romans. Literatuur mag voor de Angelsaksen nooit te zwaar aangezet worden, te gewichtig klinken. En verder, de Engelsen en

Amerikanen, auteurs zowel als lezers, vinden dat het leven zeker droef kan zijn, maar dat je er in elk geval onderhoudend over moet schrijven, je moet de mensen bezig houden. Toen ik met Aldous Huxley in New York eens sprak over de Franse nouveau roman zei hij dat naar zijn mening de roman altijd het geraamte van een plot moest hebben, om contact met de lezers te onderhouden, ze te kunnen blijven bereiken.

- *Wat vind jij daar zelf van?*

- Daarmee ben ik het in het algemeen eens. Ik bedoel niet dat ik tegen het verbreken ben van literaire conventies, zoals in de Franse roman na '50 zo ingrijpend gebeurde en bij jullie bij o.a. Ivo Michiels en Daniel Robberechts. Ellenlange beschrijvingen van personen of van interieurs horen in de moderne roman niet meer thuis. We hoeven zoals Valéry zei de markiezin niet meer bij elke stap te volgen als ze om vijf uur haar huis verlaat. Ik heb respect voor Michel Butor of Alain Robbe-Grillet die de romanconventie doorbraken door opzettelijk het werkelijkheidskarakter van hun boeken te ondergraven, of voor Nathalie Sarraute die ons alle beschrijvingen van haar figuren onthoudt, elke aanduiding zelfs wie er op een bepaald ogenblik aan het woord is. Haar bedoeling is de lezer te desoriënteren en zo wakker te schudden. Dergelijke experimenten zijn verre van vervelend of overbodig, ze brengen de roman vooruit, en ze gaan uit van iets essentieels in onze tijd, een grote onzekerheid, die niet van vandaag of gisteren dateert. Denk eens aan Kafka en zijn kijk op de wereld. Of zelfs Thomas Mann die wel een traditionele romancier is genoemd. Toch besefte hij heel goed, dat blijkt uit zijn ironie, dat hij in zijn meesterwerk *Der Zauberberg* een enorm huis van woorden had gebouwd op metafysisch uiterst wankele fundamenten. Deze wetenschap over het wankele van alle grondvesten van het bestaan beïnvloedt elk woordgebruik van schrijvers die serieus zijn te nemen, elke benadering van een ander door middel van woorden. Maar het doel blijft toch hetzelfde: de mens te raken, te overtuigen, vast te houden, hoe de methoden waarop dat gebeurt ook mogen verschillen. Een band van liefde, genegenheid, nieuwsgierigheid, desnoods afkeer en haat, maar een band, moet de woordgebruiker met de wereld van de mensen verbinden.

- *Je zegt dat nu wel, maar hoe precies kan de schrijver dat verwezenlijken?*

- Op allerlei manieren, zowel door traditie als experiment, zij het dan ook dat de traditie evenals bij Thomas Mann ondenkbaar is zonder ironie. Mijzelf lijkt het eerste uitgangspunt nog altijd eenvoud. Iemand die vanuit een veelheid van weten schrijft heeft geen tijd voor verfraaiingen. Wat Dostojewski had te zeggen bereikte hij op een

manier die mij misschien blijvend heeft veranderd in mijn eerste jeugdjaren dank zij zijn eenvoudige praatstijl, waardoor ik hem ook met het grootste gemak in het Duits kon volgen. De grote emotionaliteit van de tekst kon op verpletterende manier direct tot mij doordringen. Hoe het niet moet kunnen we bij ons zien bij Van Deyssel, een man die op zijn hoogst nog curieus is als literaire figuur, door zijn *Een liefde* en door zijn scheldkritieken. Multatuli daarentegen lezen we als een hedendaagse auteur. Hij schreef vanuit de volheid van zijn gemoed, en waarachtig wat de vorm betreft ook nog zeer vernieuwend. Het experiment kàn aangrijpend zijn. Het grote voorbeeld blijft James Joyce, zijn experimenten met de innerlijke monoloog, die kernachtig zijn, uiterst menselijk, vol humor en betekenis. Hij brak een bestaande conventie stuk, maar naar het hart toe van de mensen die hij wilde bereiken, vooral in zo'n figuur als Leopold Bloom.

- *Mensen bereiken, zoals je zegt, in hoeverre is dat in de romans zoals jij die schrijft een kwestie van inspiratie, bezieling, en in hoeverre van techniek*.

- Techniek is van grote betekenis in de opzet van iedere roman, al merk je daar niets van. Alles telt om een bepaalde indruk te bereiken. In het woordarrangement zul je proberen van zin tot zin zo levend, zo tintelend mogelijk over te brengen wat je bedoelt. Techniek is het bijvoorbeeld om in een tragische roman als *In Liefdesnaam* tenslotte is, de vorm te vinden die het doeltreffendst is, de ziekenhuisscènes af te wisselen met de scènes met Angela. Het is een kwestie van dosering. Literatuur is verheviging van sensaties, maar niet aanhoudend. Wisseling is noodzakelijk. Vestdijk was daarin een meester. Zijn verhaal in bijvoorbeeld *De koperen tuin* kabbelt voort, en dan ineens boem, volgt er een gevoelsexplosie. Ditzelfde streef ik na. Het lijkt alsof dat een heel bewust proces is. Zo is het niet. Vanzelf voel je aan hoe je het best kunt overbrengen hoe Mini in *In Liefdesnaam* lijdt en sterft, en hoe je af en toe moet pauzeren om de lezer niet te veel naar de strot te grijpen. Zo is het ook in werkelijkheid. Ellende kun je nooit onvermengd aan. Anders stik je.

- *Het is opvallend bij jou, ook in* In Liefdesnaam *dat je bekentenis-literatuur schrijft. Tegelijkertijd neem je altijd flink afstand van je ikfiguren of van je alter ego in je romans, zoals Richard Vernon in het voorlaatste boek en Peter Veerman in* De Geluksvogel. *Je doet dit zelfs in je autobiografie*.

- Dat lijkt me dan ook zeer noodzakelijk. Afstand nemen (wat niet betekent niet betrokken zijn) van een hoofdfiguur, vooral als die lijkt op mezelf, is onvermijdelijk. Je moet om jezelf heen lopen, zonder illusies, je moet jezelf uit kunnen jouwen. Ik geloof dat ik dat vrij aardig doe in de figuur van de schrijver Dolf in *Doen Alsof*, die ik mijn

eigen achtergrond heb gegeven, en die honend wordt beschreven. Hij wordt door Ida, het meisje dat hij in de steek laat een hollebolle-woordengijs genoemd. In vele van mijn romans laat ik figuren optreden, vaak vrienden van het hoofdpersonage, die als zijn geweten fungeren, die hem op de vingers tikken, Arnold in *Een Idealist*, Van Vollenkant al in *Wij hebben Vleugels*, Brian in *In Liefdesnaam*. In *De Geluksvogel* brengt Mariette haar oudere vriend Peter enkele waarheden met kracht onder ogen. Het is een soort aanhoudende zelfbestraffing, en ik vind blijkbaar dat ik die verdien. Het is geen masochisme, maar een poging mezelf goed in de gaten te houden. Je kunt het ook betitelen als behoefte aan waarheid, waarheidsliefde. In *In Liefdesnaam* geef ik iedere lezer de gelegenheid Richard een door tragische gebeurtenissen meegesleurd mens te vinden, of desnoods een zak. Dat heeft een enkele criticus dan ook gedaan. Hij vergat dat ik, de schrijver, het materiaal had aangebracht om zo'n oordeel mogelijk te maken.

- *Je nieuwste roman* De Geluksvogel *is in zekere zin een vervolg op* In Liefdesnaam. *Toch gebruik je een andere naam voor het hoofdpersonage. Waarom?*

- Omdat het alleen maar een vervolg lijkt op *In Liefdesnaam* voor wie dat boek kent. Het is eerder een proloog dan een vervolg. Peter heeft net zoals Richard in *In Liefdesnaam* zijn vrouw verloren. Hij heeft een veel jongere vriendin, Mariette. Die situatie herkennen we. Nu probeert hij zich op Malta innerlijk vrij te maken om te komen tot het schrijven van een boek dat *In Liefdesnaam* zou kunnen zijn. Hij begint, maar hij ziet dat het niet lukt. Door de verwarde gebeurtenissen op Malta, de ontmoetingen daar, blijft hij bezig met zijn verhouding met Mariette, met het ouder worden, het oordeel van de buitenwereld, of hij wel voldoende aandacht aan haar geeft, enz. In de scènes waarin Peter schrijft tracht hij klaarheid te brengen in zijn relatie met haar. Daaraan was hij in Holland nog niet toegekomen. Ze kenden elkaar tenslotte nog niet zo lang. Pas op Malta breekt er een crisis los, een confrontatie van beiden, die eigenlijk wel was te verwachten. Tegen het eind van het boek als hij zijn vrouw in haar ziekte en lijden onbevreesd voor zich durft te plaatsen is de weg eindelijk vrij voor het schrijven, weer thuis, over haar ziekte en dood. Hij heeft dan door Mariette begrepen dat zij bij hem wil blijven, maar als een vrijwillige keuze. Die is niet alleen gebaseerd op sex bij hem, zoals de gniffelende buitenwereld vaak aanneemt, niet op een vadercomplex bij haar, zoals ook zo dikwijls wordt gedacht, maar op een gelijkwaardig partnerschap, vrij naast elkaar en daardoor juist hechter verbonden. *De Geluksvogel* komt voor een belangrijk deel neer op de exploratie van een liefdesrelatie tussen een oudere man en een veel jongere vrouw,

dat zoiets waarachtig mogelijk is, ondanks alle risico's ervan. Het komt meer en meer voor, en bepaald niet alleen in high society, bij filmsterren en captains of industry, die steeds jongere vrouwen trouwen.

- *Met* De Geluksvogel *heb je toch ook een boek geschreven waarin je wat experimenteert met de vormgeving. In geen enkele kritiek is daarop gewezen, voorzover ik weet. Je hebt twee verhaalniveaus, het eigenlijke relaas van het verblijf op Malta, en dan de gedeelten waarin de hoofd-figuur aan het schrijven is aan fragmenten van een nieuw boek. De twee verhaalniveaus vloeien telkens bijna ongemerkt in elkaar over. Je merkt het verschil alleen doordat het vakantierelaas in de hij-vorm is geschreven en de andere stukken in de ik-vorm*.

- Dat heb ik opzettelijk niet te veel geaccentueerd. Ik had de scènes in de ik-vorm in dit boek nodig omdat er meer mee viel uit te drukken, over Mariette, hun Amsterdamse leven, enz., dan het verhaal zelf toelaat op Malta. Deze stukken functioneren ook als stroomversnellingen, als explosies af en toe van emoties. Daarna gaat het verhaal rustiger verder. Wel is het zo dat Malta waarvan een vrij volledige indruk wordt gegeven niet toeristisch is beschreven, maar voortdurend functioneel voor het verhaal aanwezig is. Alles op het eiland, zoals door Peter en Mariette waargenomen verwijst naar hun situatie: de kleinheid, de benauwenis van Malta, het voyeurschap, omdat iedereen elkaar in de gaten houdt, zoals Peter voelt dat hij door een vaak veroordelende wereld wordt gadegeslagen, verhevigd door die heks van een buurvrouw in Amsterdam, die kijkt met obscene bedoelingen.

- *Malta heeft voor jou in deze roman dus een overwegend symbolische functie*.

- Ik beschrijf het heel concreet, maar wel helemaal gekleurd door de situatie van de hoofdpersonen, subjectief. Toeristen zullen een heel ander Malta vinden. Het eiland met die tempels, de hele cultus van sex en dood, verschaft allerlei symbolische motieven, die een eventuele uitlegger van de eerste bladzijde af aan zou kunnen opsporen, als het vliegtuig waarmee beiden aankomen sidderend door duister noodweer, een pikzwarte wolk heenduikt. Alles wat ik zichtbaar maak van Malta is relevant voor wat Peter en Mariette emotioneel bezighoudt. Je vindt er in de tempels van zo'n drieduizend jaar voor Christus de overblijfselen van een religieuze cultus, die is gebaseerd op een innige relatie van sex en dood, en de onverdeeldheid voor deze prehistorische mensen van de liefde, van, laat ik zeggen geilheid tot heiligheid. Dit alles spreekt Peter aan, brengt hem tijdelijk zelfs van zijn stuk omdat hij zich door zijn leeftijd en het wegvallen van een vrouw die hij niet kan vergeten, met wie hij nog in het reine moet komen, zich teruggedrongen voelt, op die twee uitgangspunten van het menselijk

bestaan, sex, liefde en de onvermijdelijke dood. In de kritiek is op de functie van Malta in mijn boek wisselend gereageerd, zoals dat nu eenmaal altijd is. Maar er waren er die vaststelden dat landschap, geschiedenis, de steden en kunstwerken van Malta zodanig in de roman waren verweven dat zij als symbolen van de gevoelens en gedachten van de hoofdpersoon fungeren en daardoor dieptewerking aan het boek geven. Malta is in het psychologische drama geïntegreerd. Als niet iedereen dat meteen ziet komt dat misschien omdat ik er naar streefde mijn boek makkelijk toegankelijk te maken, zo direct en zo leesbaar mogelijk. Je kunt immers zwaar en diep schijnen en toch in wezen oppervlakkig zijn. Ik heb het anders gedaan, oppervlakte, maar met dieptewerking.

- *Eigenlijk speel je als schrijver onbewust op twee soorten publiek. Ten eerste als verteller voor een vrij algemeen publiek, ten tweede voor het meer eisende publiek door het dieper graven, het verwerken van allerlei elementen, die men pas ontdekt bij een aandachtiger lectuur*.

- Met een zwaar woord zou ik kunnen zeggen dat *De Geluksvogel* poly-interpretabel is. Je moet liefst ieder boek op verschillende manieren kunnen lezen en waarderen. *Ulysses* van Joyce, van dat meesterwerk kun je ook genieten als je Homerus niet kent, niets afweet van de verwijzingen naar de Odyssee. Je kunt alleen maar hopen dat sommige lezers ook begrip hebben voor onderliggende motieven in een boek. Maar het gaat niet aan om anderen intussen in de kou te laten staan. Een roman moet toegankelijk zijn, of althans schijnen, zonder onmiddellijk zijn 'laatste geheimen' prijs te geven. Ik probeerde onderhoudend te zijn, niet noodzakelijk door te amuseren, maar door de aandacht vast te houden. Ik denk daarbij absoluut niet aan een bepaald publiek. Voor mezelf had ik bij de opzet al uitgemaakt dat ik het zo en zo wilde doen. Ik wilde het boek dat er voor mij zeer op aankomt, van alles meegeven, in dit geval aan symboliek die aan de situatie, die bijzonder menselijk is, een algemenere, verstrekkender betekenis geeft. Ik probeerde alles met elkaar in verband te brengen, maar zonder dat hoe dan ook te zwaar, te opdringerig te benadrukken. Techniek moet voor de romancier, vind ik, zowel in dienst staan van de leesbaarheid als van de subtiliteit, de onderliggende gevoelsstroom. Als lezers zo'n boek dan in één adem uitlezen, het een spannend verhaal vinden, dan is daar niets op tegen. Integendeel. Ik hoop alleen dat ze er dan nog eens naar terugkeren, om er meer in te ontdekken.

- *Wanneer je aan een boek begint, heb je dan het verhaal al in je hoofd, of ontdek je al schrijvend hoe het verder moet gaan?*

- Op plotselinge invallen, een verrassende ontwikkeling moet je bij het schrijven van een roman niet rekenen, maar je mag er wel op

hopen. Al schrijvende zijn er altijd wel vondsten, waardoor een verhaal een heel andere wending kan krijgen. Om zoveel mogelijk houvast te hebben is het toch wenselijk, geloof ik, dat je een plan hebt, ongeveer weet waar je heen wil. Niet bij alle, maar bij vele van mijn boeken, haal ik een aantal mappen bij elkaar, waarin ik de 'biografie' stop van mijn romanfiguren. Ik ga precies na wat hun voorgeschiedenis is, ook al wordt die in het boek niet behandeld, hoe ze zich gedragen, en waarom, en wat ze, zo nauwkeurig mogelijk bepaald, zijn. Het blijft ook dan altijd mogelijk dat ze al schrijvende heel anders worden. Een dergelijke documentatie van je figuren is niets meer dan hulpmiddel, maar je helpt jezelf zo geleidelijk de wereld van je boek binnen, dat dan gaat leven, en waarin altijd nog heel wat kan gebeuren dat onvoorspelbaar was, helemaal niet voorzien zoals in het echte leven. Een ander belangrijk hulpmiddel vind ik ook bij het einde van elke schrijfsessie als je moe bent, er even genoeg van hebt, toch in klad op schrift te zetten hoe het verder gaat, hoe je verder wilt schrijven. Daar heb je de volgende dag enorm veel aan. Je hoeft dan niet hulpeloos tegen het witte, lege papier aan te staren. Je krijgt het duwtje dat nodig is, net als in de speeltuin om de schommel in beweging te zetten.

- *Tot besluit zou ik je drie sleutelwoorden willen voorleggen, die volgens mij passen voor heel je werk: vrijheid, verantwoordelijkheid en mededogen*.

- Die drie elementen hebben in mijn werk elk een tegenpool. Vrijheid moet niet ontaarden in vluchten. Je ontdekt dat je eigen vrijheid, in mijn geval concreet het ontsnappen aan armoede en een klerkjesbestaan, niets waard is zonder vrijheid van anderen. Je komt dan onvermijdelijk terecht bij verantwoordelijkheid voor anderen. Onttrek je je daaraan, zoals in mijn werk een punt van belang is, dan ontstaat schuldgevoel. Mededogen tenslotte, met gevoel en begrip staan tegenover anderen, moet ons motiveren, zoals evident is in mijn boeken, maar dan moet je je niet beperken tot het loze gebaar. Tegenover mededogen staat dus zelfkritiek, proberen zo scherp mogelijk eigen handelingen en motieven te doorzien. Het is voor een romancier net als voor de autobiograaf altijd beter hoogst onvriendelijk tegen zichzelf te zijn dan al te lief. Hij moet voor zichzelf zijn ongenadigste criticus durven te zijn, alleen maar de allerkleinste dosis van zelfbedrog toelaten. Dat minimum mag en moet misschien wel. Het hoort bij de 'schrijversdomheid' die de schrijver altijd weer met nieuw geloof aanzet tot het maken van iets nieuws.

Bea Vianen

Geboren op 6 november 1935 in Paramaribo. Sedert 1957 leefde zij in Amsterdam, waar ze aanvankelijk werkzaam was als onderwijzeres, later uitsluitend als schrijfster. Einde 1979 keerde zij terug naar Suriname.

Zij publiceerde de romans 'Sarnami, hai' (Suriname, hier ben ik) (Querido, 1969), 'Strafhok' (Querido 1971), 'Ik eet, ik eet, tot ik niet meer kan' (Querido, 1972), 'Het paradijs van Oranje' (Querido, 1973), 'Zonder onderdelen' (1979) en de dichtbundel 'Liggend stilstaan bij blijvende momenten' (Querido, 1974).

Dit interview verscheen in mei 1978.

- Bea, je eigen levensloop vertoont heel wat overeenkomsten met deze van Sita, het hoofdpersonage uit je eerste roman 'Sarnami, hai'. Het gaat hier immers ook om een Surinaams meisje van Hindoestaanse afkomst dat ten slotte besluit naar Nederland te vertrekken. In hoeverre nu is deze roman autobiografisch?

- Dit boek heeft inderdaad vele autobiografische elementen in zich. Ik begon het eigenlijk al te schrijven toen ik een jaar of zeventien was en ik herinner me de voorstelling, die ik me ervan maakte aan de hand van een verhaal, dat mij verteld was door mijn moeder over mijn grootmoeder, die zelfmoord gepleegd had. In die zin kun je het boek autobiografisch noemen, dat ik mij zo in haar situatie heb verplaatst dat ik mij inderdaad achtervolgd zag door die vrouw, dat ze achter mij aanholde met een zeis. Dat was een voorstelling die ik mij ervan maakte, hoe zo een situatie was. Mijn moeder heeft mij er nooit veel over verteld. Ze heeft bepaalde dingen verzwegen. Ik denk dat ze het zelf ook niet wilde weten. Dan heb ik dit dus proberen uit te werken, om er achter te komen wat toen gebeurd was, maar toch ook met het gevoel dat zij ook niet in Suriname wou blijven. Dat gevoel had ik heel sterk bij haar, dat zij voortdurend vluchtte. En dat blijkt toch hieruit dat zij voortdurend met een trein, - wat wij daar een trein noemden -, naar Leendorp ging. Ik was toen heel klein en zij nam mij altijd mee. Zij was vrij rusteloos en ik denk dat zij ook bewust de barak is ingestapt toen ze tuberculose had om inderdaad aan haar eind te komen. Ik heb me dus zodanig ingeleefd in haar situatie omdat ik bij mezelf ook hetzelfde constateerde, dat dit mij ook te wachten stond, dat ik zou vluchten. Of die vlucht mij ten goede zou komen, dat weet je niet. Je vlucht van een district of van een plantage naar de hoofdstad. Nou, de hoofdstad is daar geen hoofdstad, dat is een soort uitgestorven dooie boel en je bent niet zo geïnformeerd wat landen betreft als India of Indonesië. Bovendien speelt het geld ook een rol. Je gaat toch naar dat land waarvan je denkt: daar kan ik ten minste werken. Wat karakter betreft, geloof ik inderdaad dat ik Sita ben. Dat geslotene wat ik toen had, wat ik nou niet zo erg meer heb, dat kuise, dat ernstige om te studeren, werk af te maken, de gevoelens die ik had ten opzichte van anderen om vriendschap te sluiten, die toenadering die ik altijd zocht, in zoverre kun je zeggen dat het inderdaad autobiografisch is.

- En de ervaringen van Sita, die je beschrijft, zijn dat jouw ervaringen of zijn het ervaringen van andere mensen of gewoon dingen, die uit je verbeelding zijn ontsproten?

- Jouw eigen ervaringen - dat is het gekke juist - zijn niet anders dan de ervaringen van de anderen, alleen vallen de accenten anders. Je kunt om het verhaal gestalte te geven, inzoverre dat het in een typisch

Hindoestaans milieu speelt, de figuren die in je leven een rol gespeeld hebben, o.a. in je huwelijk, zodanig presenteren dat het inderdaad, zeg maar een Azaat wordt. (Zo heet de man in het boek). Ik weet gewoon niet anders dan dat ik dat was. Het katholicisme is later gekomen, wat ik toch ook al meteen niet accepteerde.

- *Je schrijft eigenlijk uit verontwaardiging om de mistoestanden in Suriname. Dat is de aanleiding voor jou om te schrijven en hiertegen ga je dan reageren in je boeken*.

- Het begint ermee dat het in je zit om bepaalde dingen niet te accepteren. En het begon al op het internaat waar ik toen zat, dat ik gewoon, wars tegen alles in, niet wilde dat er iemand aan me kwam, ook lijfelijk niet. Maar ik wou toen al niet dat men mij bestreed in mijn vrijheid bijv. en ik herinner mij dat ik de gewoonte had om mij terug te trekken tijdens de recreatie en dan wou ik gewoon alleen zitten puzzelen. Ik wou niet meedoen met spelletjes. Ik vond het nutteloos en ik vond die meisjes, die dat wel deden, gewoon dom. Daar was natuurlijk ook angst bij dat ik in dat spel gebonden zou zijn aan hun regels. En ik ben er vaak voor gestraft, omdat ik in mijn eentje zat te puzzelen.

- *Centraal in je boeken staat de thematiek van de zelfbevrijding, maar de thematiek wordt natuurlijk veel ruimer*.

- Jawel, het begint daarmee, en je gaat je bepaalde dingen afvragen, van hoe zit het nou eigenlijk? Waarom moeten mensen bijv. als honden sterven in een barak? Waarom al die smerigheid in de jaren 46? Het begint altijd met je jeugd. Ik geloof ook niet in een soort geboren gevoel of verontwaardiging voor sociale misstanden. Het begint gewoon met de verontwaardiging dat je als kind zo veel liefde moet missen, van je moeder o.a.

Ik wil nu precies voor mezelf vaststellen wanneer het begonnen is en hoezo. Het begon er mee gewoon dat ik het niet goed vind dat we gebonden waren aan bepaalde maaltijden, die niet voldoende waren, en dat ik in mijn verontwaardiging daarover maatregelen trof, niet alleen voor mezelf, maar ook voor anderen. De anderen konden ook van die aardappelen eten, die ik stal. Daar is het mee begonnen. Dat heeft zich ontwikkeld op het moment dat ik zag, dat was op Marienburg, dat Javanen - die trouwens een heel grote rol in mijn leven gespeeld hebben - voortdurend in de zon stonden te werken en op trollies getransporteerd werden, wat bij mij agressie opwekte, omdat ik het vreselijk vond dat zo een directeur een huis bewoonde van veertien slaapkamers. Het is begonnen met de verontwaardiging over een niet volledig gezin meer, heeft zich ontwikkeld op het internaat en heeft zich daarna verder ontwikkeld in de Surinaamse maatschappij zelf, toen ik geconfronteerd werd met immigrantenwerk.

- Kun je even dieper ingaan op die Surinaamse maatschappij, waarvan je de fouten aanklaagt in je boeken?

- Ja, het zal wel een aangeboren verontwaardiging zijn voor dingen, die niet kloppen, in je omgeving en ik wil graag in een situatie leven, die vrij harmonisch is. Ik kan niet in een chaotische toestand dingen doen. Ik vind toch wel als je ergens woont dat je dan moet weten waar je aan toe bent en als de verschillen tussen arm en rijk zo groot zijn dat vooruitgang eigenlijk bij voorbaat onmogelijk is, dan kom je in verzet. Aan de andere kant kom ik zelf niet uit rijke ouders, maar wel ontwikkelde ouders en ik geloof dat ik daardoor nog voldoende in staat was om mij daarin te verdiepen en er mij ook rekenschap van te geven en ook antwoord te vinden op die vragen die ik mezelf stelde. Ik heb nooit zo geleden onder het feit dat wij niet in een groot huis woonden omdat ik wist dat het huis gekocht zou worden en dat het niet doorging omdat moeder plotseling hevig ziek werd en overleed. Dat heeft mij dus niet te pakken gehad. In dat opzicht ben ik het noodlot gelukkig ontlopen. Het accent viel steeds op weten, kennis. Wat mij wel hevig in verzet bracht en nog steeds, is dat je, niet komend uit zo een groot joods huis, het nooit maakt als Surinamer. Niet komend uit een huis van een joods slavendrijver, dat je hoe dan ook het niet kon maken. Dat is, geloof ik, mijn allergrootste verzet. En ik denk wel dat de Surinamers dat zullen inzien dat ze ondanks hun kennis er toch niet komen.

- En die chaos is te wijten aan het Nederlandse koloniale regime?

- Ja, ze begonnen me de indianen te gebruiken voor plantagearbeid. Toen heeft een priester, Las Casas, gezegd dat de indianen te zwak waren voor dit werk. Indianen zijn natuurlijk erg onverzettelijke mensen. Je kon gewoon zeggen: je moet nou een kuil graven. Dan zegt hij: ja. En dan kom je om zes uur terug in de namiddag en dan is die kuil nog niet gegraven. Daar viel niets mee te beginnen. En toen adviseerde Las Casas om negerslaven te laten overkomen. Toen in 1863 de slavernij werd afgeschaft en de plantages verlaten werden hebben ze immigranten laten overkomen uit Azië. Maar dan ook weer zonder er bij stil te staan van: ‘maar dat kan je helemaal niet doen’. Je kunt wel zeggen, het is verrijking, de ene leert van de andere en het zal wel goed komen, maar dat is nu eenmaal niet zo. Degene die meer weet en meer cultuur gebracht heeft en een diepere achtergrond had, die zal niet zeggen: kom maar bij mij, je bent welkom. En dat hebben de Nederlanders heel goed gezien. Ze wisten dat het Aziatisch blok inderdaad een blok aan hun been was. Vandaar dat ze ook drastisch ingrepen om zo veel mogelijk een soort Creoolse cultuur te doen ontstaan waardoor ze dan toch flink een hand in de pap zouden hebben. Maar ze wisten dat die confrontatie met de Aziaten zou

komen, en dat ze dan in hun beslissingen niet zo afhankelijk zouden zijn van die groep.

Je kunt in zo een kleine gemeenschap met zo veel christelijke, huichelachtige achtergronden, je niet permitteren om een vergissing te begaan. Je kunt niet iets doen wat fout is en gebeurt het bij herhaling, dan voel je je uitgestoten. Het is veel te klein. Het gekonkel is wederzijds. Het is niet alleen maar een gekonkel over en door Surinamers, maar het is ook natuurlijk een gekonkel van de Nederlanders. Je kunt je nauwelijks voorstellen dat een Surinamer, zeker wanneer hij in Suriname zit, anders zou zijn dan een Nederlander. Die mentaliteit heeft hij gewoon. En je kunt er ook niet aan ontsnappen. Amsterdam is ook gewoon een dorp, met veel gekonkel en veel intriges, maar daar kun je er aan ontsnappen, maar in Paramaribo kun je dat niet. Je blijft er gewoon in. Dat maakt de situatie onhoudbaar.

- *Er is vooral ook de vijandschap tussen de verschillende volksgroepen*.

- Natuurlijk, de ene meent te weten dat hij een nauwere relatie heeft met Nederland, terwijl hij toch wel een ontzettende hekel heeft aan de Nederlanders: de Creolen met name. De anderen voelen zich natuurlijk in dat opzicht een beetje verwaarloosd, genegeerd en ervaren dat ook als een soort Creoolse dominantie, een Creoolse culturele dominantie. Maar Creools moet je ook zien als dat wat met Holland te maken heeft. Op een zekere manier voelen ze zich belazerd, genomen door het hele koloniale regime. Maar het eindresultaat is dat we uiteindelijk allemaal het slachtoffer ervan geworden zijn en het is ook de Hindoestaan en de Javaan die er zal zijn die als Surinamer door de Hollander niet als volwaardig wordt erkend. Ik vind dat dit een goede reden zou zijn voor de Surinamers om van hieruit samen de Nederlanders aan te vallen voor wat ze gedaan hebben. Maar blijkbaar is dat ook weer niet mogelijk want in Den Haag zit het grootste deel van de Hindoestanen en houdt zich geïsoleerd van de Creolen in Amsterdam. Ze willen toch niet. Het blijft toch een gevecht.

- *En denk je dat de Nederlanders niet begrijpen wat ze misdaan hebben in Suriname?*

- Ze willen het niet begrijpen. Nou, het is voor hen natuurlijk heel gemakkelijk om zich te beperken tot 1863. Dat was voor hen overzichtelijk, die hele slavenhandel, met weglating van de dingen die ze daar uithaalden, de straffen die werden uitgedeeld, vreselijke dingen die er gebeurden. Dat bezorgde hen al genoeg schuldgevoel. Dat was voldoende. Maar om dan nog geconfronteerd te worden met de andere, dat was te veel. En nog steeds willen ze het niet weten. Ze hebben ook gewoon de kwaadaardige neiging om te zeggen: ja, maar ik kan het onderscheid niet maken tussen een Molukker en een Surinamer, of een Surinamer en een Hindoestaan of een Creoler en een Hindoe-

staan. Zo lossen ze dat op: we kunnen het onderscheid niet maken. En in feite is er ook geen onderscheid. Daar geef ik ze wel gelijk. Ze hebben gewoon de boel kapot gemaakt, op dezelfde manier.

- *Daarom ben je dus in 1957 naar Nederland gegaan*.

- Ja, ik ben gewoon gevlucht. Maar ik ben niet om financiële redenen weggegaan. Ik wilde vrijheid, maar ik heb me nooit, zoals de meeste mensen waarschijnlijk dachten, voorstellingen gemaakt over sneeuw of herfst of winter of schaatsen. Ik dacht: ik ga ergens naartoe waar ik vrij ben.

- *Je hebt op een enquête eens geantwoord dat je schrijft om maatschappelijke invloed uit te oefenen. Hoe kun je dat in de praktijk?*

- Nou, door de dingen die je aanvecht, door dingen die niet deugen aan de orde te stellen. Ik zei trouwens proberen invloed uit te oefenen. Een schrijver, en zeker een progressief schrijver, heeft tot taak een maatschappelijke invloed uit te oefenen door middel van zijn werk.

- *Eigenlijk schrijf je voor twee verschillende soorten lezers, een publiek in Suriname en een publiek in Nederland*.

- Dat wordt dus van mij gevraagd, omdat de meeste lezers Nederlanders zijn en omdat hier de markt is, maar ik heb er zo stilletjes aan wel een beetje genoeg van om daar steeds rekening mee te houden, dat ik me steeds moet richten naar het Nederlandse publiek. Het is natuurlijk wel goed dat je dat doet, maar het vergt zo veel van je energie om je op die manier te splitsen. Ik vind dat nu de Nederlanders mij maar ook moeten begrijpen.

- *Heeft je werk in Suriname zelf een invloed?*

- O nee, dat geloof ik niet. Misschien dat het bij enkele mensen wel doorgang gevonden heeft of die het iets zegt. Nee, ik geloof dat de situatie alleen maar ellendiger is geworden.

- *Je schriftuur wordt gekenmerkt door een spontane, concrete en ongecompliceerde expressie van gevoelsroerselen. Literaire vormvernieuwingen interesseren je blijkbaar niet. Het gaat bij jou vooral om de inhoud van het boek. Men kan dus wel zeggen dat je niet bepaald literair geëngageerd bent*.

- Nederlanders hebben de gewoonte om iedere keer weer de spelling bijv. te veranderen en ik heb er niet zo'n zin in om iedere keer mee te gaan. Ik vind het ook vervelend om me iedere keer te moeten verdiepen in die nieuwe stromingen, die elkaar zo snel opvolgen. Ik vind het een te klein land, om me te laten meeslepen door wat ze weer uitvinden. Ik experimenteer zelf met het Nederlands dat wij in Suriname hebben leren spreken. Dat weet een Nederlander natuurlijk niet. Reken maar dat een gemiddelde Surinamer niet zo praat als ik. Of hij is intellectueel en formuleert zich volgens het geijkte recept en gebruikt

dan hele bombastische, zalvende boekentaal en voor de rest praat men daar op een heel andere manier. Er wordt heel anders Nederlands gesproken dan ik praat. En in dat opzicht experimenteer ik natuurlijk wel, maar echt niet rechtstreeks, duidelijk met de bedoeling om toch die taal, zo lang die taal nog gangbaar is, zo goed mogelijk te kunnen gebruiken. Maar ik spiegel me dus niet aan Nederlandse auteurs. Ik heb het nooit gedaan trouwens. Ik heb eigenlijk heel weinig Nederlandse schrijvers gelezen. Ik heb me meer geïnteresseerd voor wat de Engelsen doen in hun literatuur, of Chinezen of Indiërs. Het is toch een vrij strakke, traditionele vorm. Dat vind ik beter. Ik vind dat in ieder geval een houvast, om daarvan uit te gaan en niet iedere keer mee te gaan met de modieuze toestanden, die ze allemaal bedenken in Nederland. Ik heb er ook geen last van, hoor. Ik vind het ook helemaal niet erg als ze zeggen: ja, maar ze is niet literair geëngageerd. Het zegt me gewoon niets. Wat mij betreft, ben ik er gewoon ongevoelig voor. Het maakt geen indruk op mij.

- *Betekent dit dan, dat je wat het taalgebruik betreft, niet realistisch schrijft? Je zegt immers dat je een eigen taalgebruik hebt*.

- Ja, zeker in dialogen. Maar dan is het weer zo dat ik niet zo zeer mensen een beetje - nou ja, een beetje - behoorlijk Nederlands laat spreken, maar dat ik ook inderdaad dialogen op gang breng. Een Surinamer wenst niet in dialogen te praten. Hij luistert nauwelijks.

- *Maar je gebruikt wel een hele reeks inlandse woorden in je romans, wat de schrijvers, die in Nederlands Indië leefden, trouwens ook vaak gedaan hebben. Uit welke talen komen nu de woorden, die jij gebruikt?*

- Het hangt er van af, sommige zijn rechtstreeks afkomstig uit het Hindi, sommige zijn in het Javaans en sommige zijn uit wat je noemt het Sanantomo, dat voornamelijk door de Creolen wordt gebruikt, maar toch ook wel door vrijwel iedereen, die niet zo Nederlands georiënteerd is. Het is gewoon een gangbare taal op de markt, en in bussen. Maar in ieder geval komen die woorden dus gewoon uit de talen, die er gesproken worden door de verschillende bevolkingsgroepen. En nu ga je natuurlijk vragen, waarom doe je dat, waarom hou je je niet consequent aan het gewone gangbare Nederlands? Maar ik vind gewoon dat als ik dat niet zou doen dat het zou voorkomen dat er iets mis gaat met het ritme of met de beweging van een zin, of met de klanken van een zin, die ik dan wil horen.

- *De muzikaliteit van de taal is bij jou inderdaad belangrijk. Laten we nu even praten over je tweede roman 'Strafhok'. Daarin heb je het over 'strafhokgebieden', waarmee je opnieuw de opgesplitste maatschappelijke milieus bedoelt, waardoor elke Surinamer verplicht wordt binnen zijn begrensd milieu te leven. Wat ik niet begrijp is hoe de Nederlanders zulk een maatschappijvorm hebben toegestaan, terwijl ze zich nu opwer-*

pen als de verdedigers van de tolerantie. In Suriname hebben ze echter wel een verdrukking van de ene bevolkingsgroep door de andere toegestaan.

- Ze hebben dat natuurlijk gedaan om er zelf zo veel mogelijk profijt van te hebben. En ze hebben zich verder helemaal niet geïnteresseerd voor wat er mee gebeurde. Ik geloof dat ze, wat dat betreft, absoluut niet geïnteresseerd zijn. Ze weten dat het zo is, maar ze interesseren zich niet voor de consequenties.

- *Hoe komt het dat je landgenoot Albert Helman, bij ons vooral bekend als de auteur van* 'De stille plantage', *nooit deze toestanden heeft aangeklaagd? Was de situatie toen hij schreef misschien anders dan nu?*

- Het was niet zo duidelijk. Het was natuurlijk altijd aanwezig en ook hij zal zijn onlustgevoelens gehad hebben ten opzichte van de Nederlanders, maar hij is er nooit voor uit gekomen. Ik denk dat hij het niet durfde. Je kon in die tijd natuurlijk ook weinig zeggen. En doordat ik hem ken, weet ik dat hij voor zijn andere broers moest opdraaien. Hij moest zorgen dat zijn broers ook aan de slag kwamen. En daar heeft hij zich ook aan gehouden. Hij heeft inderdaad, omdat hij de oudste is, er voor gezorgd dat de anderen ook de kans kregen om te studeren. Ik denk dat hij daarom geen risico's genomen heeft. Maar ik zit nu alleen maar gunstige dingen over hem te zeggen, want de meeste mensen die hem kennen, die zeggen: ik heb wel vrede met hem gesloten, maar dat wil niet zeggen dat ik met hem ga corresponderen of zo. Hij is ook erg hard geweest tegenover zijn eigen kinderen, met wel goede resultaten, dat wel. Ik neem het hem echter wel kwalijk dat hij er achteraf niet op teruggekomen is. Wat dat betreft, is hij geen van ons. Ik vind hem ook niet één van onze grootste schrijvers.

- *In je derde roman, 'Ik eet, ik eet tot ik niet meer kan', blijkt dat kinderen zich niet zo storen aan de verschillen van kasten en groepen. Dit brengt dan waarschijnlijk nog grotere moeilijkheden mee. Je hebt zelf in het onderwijs gestaan. Is deze roman dan gebaseerd op persoonlijke waarnemingen?*

- Het onderwijs heeft er in zoverre mee te maken dat ik het goed kon overzien, maar denk maar niet dat zo een Hindoestaanse jongen inderdaad die rol speelt, hoor. Het is gewoon een bedreiging geweest voor mij. Zo een jongen heeft toch die rol niet, hij denkt alleen maar aan het eindresultaat van zijn studie. Het is een beetje opruien geweest van mij, maar ik ben het niet tegen gekomen. In zoverre dat die jongen mevrouw Kooi te lijf gaat is het een gefantaseerd verhaal. Maar ik denk dat bijna iedere vrouw in Suriname een soort mevrouw Kooi zou kunnen zijn. Je gaat gewoon uit van iemand, die iedereen aan haar wil vastbinden.

- Je bent, geloof ik, voor ongeveer een jaar teruggegaan naar Suriname om daarna toch weer terug te keren naar Nederland. Had je gehoopt dat het in het onafhankelijke Suriname beter zou zijn dan voordien of waarom ben je dan teruggegaan?

- Ik ga, zoals iedere Surinamer na verloop van tijd teruggaat, gedreven door een gevoel van onrust, dat we ergens zullen moeten aankomen. En omdat je om verschillende redenen geen risico's durft te nemen om naar een land te gaan als Peru of zo, dan ga je dan toch maar naar Suriname terug. En dan ben je ook echt blind op dat moment. Of je neemt gewoon een duik. Je knijpt je neus dicht en je zegt, ik neem een duik. Je weet het. Ik denk dat iedere Surinamer, ook al is hij niet zo erg doordrongen van wat er allemaal gaande is, wel weet dat dat voor hem geen oplossing is. Maar na verloop van tijd ga je weer op stap om ergens aan te komen. We zijn allemaal bezig om ergens aan te komen. Wat dat betreft, heb ik het wel geweten.

- Heb je tijdens je verblijf in Nederland een zekere afstand, een zekere objectiviteit kunnen bereiken tegenover de situatie in Suriname? Ben je het anders gaan zien?

- Een schrijver neemt altijd afstand, welk onderwerp hij ook aansnijdt. Maar ik denk dat ik het heb kunnen doen hier in Nederland omdat er ook middelen zijn of zijn geweest waardoor ik in staat was inderdaad achter de schrijfmachine te gaan zitten, wat ik mij in Suriname niet zou hebben kunnen permitteren, omdat er daar geen voorzieningen zijn voor kunstenaars, of dan misschien wel, maar dan verband houdend met vriendjespolitiek.

- Hoe komt het dat je pas na vier romans bent gaan gedichten publiceren en niet, zoals doorgaans gebeurt, met poëzie bent gedebuteerd?

- Ik ben juist met gedichten begonnen. Mijn eerste bundeltje in Suriname was ‘Chautal’, dat zijn liefdesliederen ter ere van Krisjna, een dag in de maand oktober of november, bij de wedergeboorte van Krisjna. Dat zijn vrolijke liedjes doorgaans. Een deel is gewijd aan goden of godinnen als Saraswati, Lodsjmi, Visjnoe, Krisjna. Het begint ook met een gedicht van Krisjna. Ik geloof dat ik zo iets schreef als ‘Laat mij niet los, slechts door en in dit licht ontstaat het gedicht’. Daar ben ik mee begonnen. Toen ik zestien, zeventien was, schreef ik al gedichten. Niet dat ze goed waren, maar met mijn eerste bundel heb ik toen toch veel mensen blij gemaakt. Daarna heb ik niets meer gepubliceerd. Wel heb ik in een krant daar, ‘De Vrije Stem’, veel over indianen geschreven, hoe ze het land binnen gekomen zijn, het verschil tussen de noordelijke indianen en onze indianen, die uit Brazilië kwamen, hun manier van leven. Ik bezit ze zelf niet meer. Er is wel iemand in een dorp, die ze bewaard heeft. Daarna heb ik in Suriname niets meer durven schrijven. Dat zijn onderwerpen waarachter je je

verschuilt. Dat ontdek je dan later. Maar dat wil niet zeggen dat het van belang is geweest natuurlijk om niet de indianen, die toch nog al weinig belangstelling krijgen, even ten tonele te voeren.

- *En in Nederland heb je ook verhalen gepubliceerd*.

- Ja, dat ene verhaal ging over nonnen en straffen, dat heeft gestaan in 'Avenue' en in 'Maatstaf' heb ik een verhaal gepubliceerd over Saba, 'Sabaanse vogels'. Ik heb ook een heel lang stuk geschreven over Guyana, 'Mrs. Rima's Guesthouse', dat zou je ook tot een soort short story kunnen rekenen, maar er zit vrij veel journalistiek in, ik dacht misschien iets te veel om het te kunnen rekenen tot een kort verhaal. Maar het is wel een heel goed ding dat ik daar heb geschreven, al zeg ik het ook zelf, dat een beeld geeft van Guyana.

- *In de gedichten uit je bundel 'Liggend stilstaan bij blijvende momenten' is ook weer de inhoud primordiaal. Het zijn verhaaltjes in miniatuur*.

- Ja, maar er wordt heel wat in weggelaten. Want ik verwacht toch, als ik het over een refter heb, dat men toch minstens weet waar het over gaat. Van een woord als 'bacove' dat dus een banaan is, kan ik me voorstellen dat iemand zegt, wat is een bacove. Maar voor een Surinaamse lezer, die gedichten kan lezen, is dat geen probleem om zo iets te begrijpen. Maar ik denk toch wel dat het altijd moeilijk is om welke auteur ook helemaal te begrijpen, want niet iedereen heeft dezelfde achtergrond en niet iedereen is in een internaat geweest en dan nog liefst bij de katholieke nonnen, waar je het had over de vestibule, over de refter, enz.

- *Je vierde roman 'Het Paradijs van Oranje' is ontstaan onder invloed van je verblijf in Amsterdam. Je beschrijft in dit boek immers het leven van de Surinamers in Nederland*.

- Ik wist dat het zou gebeuren, dat ze allemaal op de vlucht zouden slaan. Want of ze nou onafhankelijk werden of niet, ze zouden toch allemaal op een gegeven moment weglopen. Dat zat er gewoon in dat ze op zeker ogenblik diezelfde tocht zouden gaan maken als ik heb gemaakt o.a. Maar ik heb volgens mij het probleem niet helemaal, in al zijn facetten, kunnen benaderen. En dat lag, dacht ik, een beetje aan de uitgever, dat ik daar wel een beetje rekening mee hield.

- *Het is een boek dat vooral bedoeld is voor de Surinamers, die in Nederland leven*.

- De Surinamers, die zullen er altijd iets aan hebben, tenzij ze dat niet willen weten dat ze ook een schrijfster of een schrijver hebben die van belang is. Natuurlijk richt je je in de eerste plaats tot de mensen van je eigen land en verder heb je door middel van de gemeenschappelijke taal ook de mogelijkheid dat je in Nederland mensen bereikt, die warm lopen voor je ideeën of niet. Hadden wij in Suriname wel die

mogelijkheden en was het zo dat ik daar hoopte dat wij Engels praten en geen Nederlands, dan had ik mijn boek even goed in Suriname kunnen laten uitgeven. Maar als je er een bestaan van wilt maken, als je het als een beroep gaat uitoefenen, dan kun je dat niet in Suriname en dan doe je al een concessie door het hier uit te geven. Die concessie is niet zo erg op zich, maar dan niet zo dat je de kwestie gaat verbloemen, alleen maar om niet in ongenade te vallen bij de Nederlandse lezers. En ik denk dat ik door mijn laatste boek wel in ongenade ben gevallen bij de Nederlandse lezers. De enige, die het volkomen prees, was Van Doorn in 'Trouw'. Die man heeft begrepen waar het precies om ging, maar de anderen wilden het gewoon niet weten. Ze bedachten van alles en nog wat om er niet verder op in te moeten gaan.

- *Zie je in de toekomst geen kentering mogelijk in Suriname?*

- Nee, misschien over 200 of 300 jaar. Kijk, Suriname wordt of opgedeeld en het wordt een deel van Brazilië of het wordt een zeer kapitalistische toestand, maar dan weer opgedeeld met Brazilië, een vreselijk rechts land, of het land stroomt gewoon helemaal leeg.

- *Kun je nog iets vertellen over het literaire leven in Suriname, als dat er is?*

- Heel jong publiceerde ik gedichten in het tijdschrift 'Soela'. Dat was één van de beste. Het was veelbelovend, maar op een gegeven moment gingen we toch ook al op stap, de ene ging weg na de andere, en de kwaliteit werd ook minder. De grote fout die ze gemaakt hebben is dat ze op zeker ogenblik allerlei dingen zijn gaan publiceren alleen maar om het toch te laten draaien. Met alle consequenties daaraan verbonden. Iedereen ging zo een beetje bundeltjes uitgeven, een paar loze kreten over kolonialisme, over imperialisme of over slavernij en dat werd maar gedrukt. In de jaren 1967-68 had je een literair tijdschrift 'Mutete', maar daar was ik niet bij. Ik was er toen al niet meer. Toen waren ze zo wat bezig. Ze hadden ook een literair café, waar ze bij elkaar kwamen. Maar zoals het altijd gaat in Suriname is er altijd één, die alle macht naar zich toe wil trekken, zodat de anderen toch weer ook afhankelijk waren van die ene figuur, die dan niet zo veel kon. Het heeft dan ook niet lang bestaan.

- *Handelt je nieuwe roman 'Geen onderdelen' weer over Suriname?*

- Ja, het gaat over het ontbreken van onderdelen in dit land. Er worden wel auto's en bromfietsen enz. geïmporteerd, maar aan onderdelen wordt er dus niet gedacht. Dat is dus de letterlijke betekenis van de titel. De figuurlijke is dat in die maatschappij er wel altijd iets ontbreekt waardoor je nooit een goede basisstructuur krijgt. Iedere keer dat één van die hoofdfiguren denkt van nu klopt het wel met die bromfiets, dan is er weer iets dat niet in orde is. En daar omheen speelt het verhaal onder Moslims. Het is voor mij ook weer niet de

bedoeling om daar in eerste instantie Moslims te presenteren. Het is gewoon omdat ik ze zo goed ken dat ik ze presenteer, maar ze wonen bijv. allemaal in huizen, die op instorten staan. Iedere keer als er iemand naar beneden loopt, begint het huis helemaal te schudden en zou je denken dat de boel gaat instorten. Het is eigenlijk een heel lugubere voorspelling van de Surinaamse maatschappij van: dit is het gewoon. Jullie staan op instorten.

- *Het is dus wel een ander aspect van deze maatschappij, dat je hier belicht*.

- Ja, en dat is ook het laatste boek dat zich helemaal in Suriname afspeelt. Ik ben nu met een nieuw boek bezig en dat speelt in Nederland. Het heet 'Joden in ballingschap' en ik heb Rudi Kross aangeboden om het in samenwerking te schrijven en hij was er direct voor te vinden. Ik wil dit doen omdat ik het urgent vind. We zullen dus elk om beurt een hoofdstuk schrijven. Wij komen van tijd tot tijd bij elkaar om te zien of het wel klopt, zodat we niet langs mekaar werken. Zijn ervaringen zijn natuurlijk weer anders. Maar het gaat er in principe om dat wij uiteindelijk tot één slotsom komen en die bestaat hierin dat je dus erkent ten slotte dat wij allemaal in de kou staan. Daar gaat het om. Dat je, uit welke hoek van die maatschappij je ook komt, dat dat het einde was van wat wij dan 'het hosselen' noemen. Wat je ook doet, het einde is toch maar dit. Daar heeft de Nederlander voor gezorgd. Want het was toch niet nodig dat alle intellectuelen, of alle mensen die H.B.S. hebben gevolgd, dat die hier moeten zitten.

- *Kun je ten slotte nog even vertellen hoe je een roman schrijft, hoe je daarbij te werk gaat?*

- Ik heb nooit een schema, zoals de meeste schrijvers wel doen, het opschrijven van wat naeen volgt. Dat laat ik volkomen aan mijn fantasie over. Maar het is wel in de meeste gevallen zo geweest - dat zal ook wel zo gaan met 'Joden in ballingschap' - dat ik weet hoe het met al die mensen zal eindigen en wat ik dan beslis. Misschien beslis ik nu helemaal niets. Misschien valt er ook niets te beslissen. Maar het is in de andere gevallen wel zo geweest dat ik inderdaad naar iets toewerkte, toch wel een hoopvol iets. Ik begin het eerste hoofdstuk. Dan heb ik een beeld van hoe het begint en als ik dat heb, dan weet ik ook het laatste woord. En daar tussenin ga ik dus werken. En dat laat ik volkomen over aan mijn gevoel voor ritme en voor lengte en ook aan mijn fantasie. Ik weet niet wat er allemaal gaat gebeuren met al die mensen. Ik weet hoe ze er uitzien van binnen, maar Ik weet dus niet hoe ze dat spel met mekaar zullen spelen. Dat weet ik dus van tevoren niet. Dat zal wel te maken hebben met die speciale fantasie, die de Nederlander niet begrijpt, want om - komend uit zo een land als

Suriname - je te houden aan een strakke lijn, dat zou dodend zijn voor een auteur. Je maakt liever een paar bochten om het zelf te kunnen overleven. Toen ik onlangs in Rotterdam ging lezen, zat daar een Surinaams meisje. Zij zat daar gewoon te lachen. Ik weet dat zij niet echt lacht, maar dat ze het kent en belachelijk vindt en ook die wrange humor van mij gewoon door had, over het voeten treden bijv, wat die mensen er allemaal van maken. Zo heb je dus een hele maatschappij, waar iedereen van alles en nog wat bedenkt om maar niet te worden herkend of in ieder geval toch nog te proberen een soort anonimiteit te behouden of te ontwikkelen.

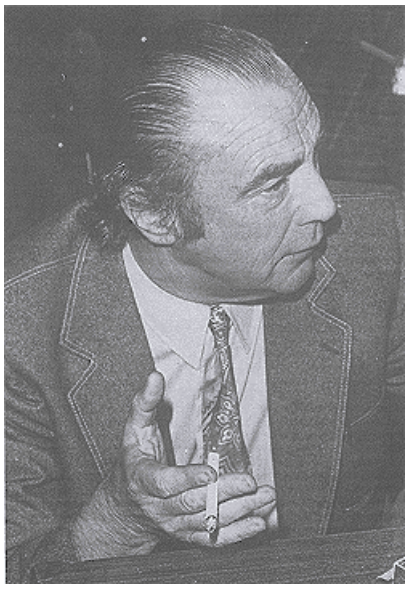
Bert Schierbeek

Geboren op 28 juni 1918 in Enschede. Was redacteur van 'Het Woord' en 'Braak'. Bekroond met de poëzieprijs van de stad Amsterdam in 1956, de Henriëtte Roland Holstprijs in 1960, de Van der Hoogtprijs in 1961 en de Vijverbergprijs in 1971.

Belangrijkste publikaties: Terreur tegen terreur (1945), Gebroken horizon (1946), Het boek ik (1951), De andere namen (1952), De derde persoon (1955), De blinde zwemmers (1955), De gestalte der stem (1957), Als de dag van gisteren (1958), De tuinen van Zen (1959), Het kind der tienduizenden (1960), Het dier heeft een mens getekend (1960), Ezel mijn bewoner (1963), Een broek voor een oktopus (1965), Een grote dorst (1968), Inspraak (1970), De deur (1972), In- en uitgang (1974), Dames en heren (1976), Vallen en opstaan (1977), Weerwerk (1977), Chambre - Antichambre (met Lucebert, 1978), Betrekkingen (1979).

Literatuur: Siem Bakker en Jan Stassen: Bert Schierbeek en het onbegrensde (1980).

Dit interview verscheen in juli 1978.



- Bert, je bent gedebuteerd met vrij traditionele romans over je ervaringen in het verzet, 'Terreur tegen terreur', verschenen in 1945, dat trouwens door de kritiek gunstig werd onthaald, en in 1946 'Gebroken horizon', een roman over de teleurstellingen van de illegalen na de hooggespannen verwachtingen bij de bevrijding.

- Ja, en gedeeltelijk geïnspireerd op onze in die tijd gevoerde en beginnende politionele acties in Indonesië. Want ik was tegen die politionele acties en het merkwaardige was dat dit een soort voortzetting was van het gevoel wat je in de illegaliteit had gekregen, van een andere soort maatschappijvorm dan op zijn minst, en dat je zag dat in dit ontstaan en het drijven naar die politionele acties, die een gevolg waren dat wij niet weg wilden geven wat wij toch sowieso weg moesten geven, dat dat boek eigenlijk gebaseerd is op het voor en tegen - in romanvorm - van de mensen die het niet en het wel wilden houden. Dus, dat was in feite een vrij logisch vervolg op 'Terreur tegen terreur', alleen nu dan in zogeheten vredestijd.

- Deze eerste twee romans waren dus typische geëngageerde romans. Is je later experimenteel werk ook een protest op bepaalde situaties?

- Jawel, maar het engagement bracht iets anders mee. Het engagement had je geleerd door de bezetting en ook door de bevrijding dat - althans voor mij gold dat - dat ik niet meer een traditionele roman zou kunnen schrijven, niet omdat ik zo graag een ingewikkeld boek zou willen schrijven, maar omdat de werkelijkheid voor mij aanmerkelijk ingewikkelder overkwam en zich ook voordeed dat ik gewoon moest vinden een manier van schrijven waarin ik althans zo niet die gehele werkelijkheid dan toch op zijn minst doorsneden van die werkelijkheid op papier zou kunnen krijgen. Dat betekende een andere manier van schrijven, dat betekende ook een andere manier van lezen.

- Dat is eigenlijk een antwoord op de vraag die ik dacht je te stellen: waarom ben je een experimenteel schrijver geworden?

- Experimenteel is proefondervindelijk. Dat betekent dus eigenlijk dat je als schrijver niet uitgaat van axioma's, niet van vastgestelde vormen of waarheden, maar dat je proefondervindelijk te werk gaat, dat wil zeggen dat je probeert bepaalde vormen te vangen waarin geen vorm - althans niet in de Nederlandse literatuur op dat moment - gevonden was. Want er loopt een rode draad door de gehele geschiedenis heen. Ik heb zelfs gezegd in mijn blurb voor 'De andere namen' dat het allemaal uit Homeros kwam. De vormen, zeg maar. Of dat het uit de vorm van de Mattheus Passion of een opera of weet ik wat kwam. Maar het was niet meer het verhaal. Het was eigenlijk het verhaal van zevenhonderd verhalen tegelijk. Wat je hoort op straat, wat je noteerde, wat je las, de advertenties, de radio, alles wat

via de media en informatiebronnen tot je kon komen. En dat natuurlijk de lectuur een grote rol daarin meespeelt.

- *En in die zin is je experimenteel werk dan even geëngageerd als je meer traditioneel werk, omdat het ook een reageren is op de werkelijkheid*.

- Ik dacht het wel, ja. Maar het is niet alleen een reageren, het is ook een dirigeren. Jacq Firmin Vogelaar zei over het boek 'Inspraak': 'Met Bert Schierbeek kan je alle kanten op.' Waarop ik een heel aardige brief kreeg van iemand anders, die zei: 'Zo is het niet. Schierbeek stuurt je alle kanten op.' Dat is een klein verschil. Hij geeft wel de vrijheid. Er zit ook veel wit in. Dat mag men zelf invullen. Je mag het niet alleen als een politiek engagement zien, want dat is maar één engagement, nietwaar? Dat is nl. een totaliteit van bestaan waarop je totaal met je middelen moet reageren. Dat heb ik geprobeerd en dat is soms misschien beter gelukt dan een andere keer, maar het is in ieder geval geprobeerd. Ik vind het een vorm van protest tegen alle rechtlijnigheid en alle onzin, die er op de wereld verkondigd wordt. Ik bedoel alle eenzijdigheden, zeker in de politiek natuurlijk, maar ook in onze kritiek, ook in de wijze van het beschouwen van het bestaan, het leven, wat mag en niet mag, en al die onzin meer. Daar vind ik eerlijk gezegd dat je tabula rasa moet van maken. En het is ook een tabula rasa.

- *Jouw schrijftechniek staat onder invloed van de evolutie in de plastische kunsten, vooral van de collagetechniek*.

- Natuurlijk, want wij kunnen op het ogenblik collages maken, die je zeker in 1920 niet kon maken. Zonder de techniek zou je je de gehele pop art niet eens kunnen voorstellen. Je zou je geen grammofoonplaat, geen popgroep kunnen voorstellen, niets. En in zekere zin, als je het verhaal los gaat maken - het verhaal dat gewoon bestaat dank zij het weglaten van al het andere wat er ook is om een begin te hebben, een midden en een eind, een clou voor mijn part - op dat ogenblik, als je je dus bezig gaat houden met iets anders omdat je denkt dat... het heeft gewoon volgens mij te maken met een heel simpel feit. Vroeger verdronken er elk jaar honderd duizend Chinezen in de Yang Tse Kiang. Dat was in de Winschoter Courant in 1925 een klein bericht: 'Honderdduizend Chinezen verdronken in de Yang Tse Kiang'. Op dat ogenblik komt het beeld naar je toe en je ziet ze verzuipen. Je ziet er zelfs één verzuipen in de gracht ergens, of waar dan ook. Dus, het beeldend materiaal komt op je af. Ik vind dus dat je in feite geen verhaal meer kunt schrijven. Mijn verhaal wordt voortdurend onderbroken, en in feite is het verhaal ook altijd onderbroken geweest. Er is nog nooit een lijn geweest, noch in de geschiedenis, als die al bestond, dan ook dank zij al wat er vergeten werd, noch in een mensenleven. Het is ook niet van de hak op de tak. Daarvoor zijn wij

te goed geconstrueerde elektro-biochemische machines. Je hebt wel structuren ontdekt door andere bestaande structuren. Die structuren weer met elkaar verbonden, nevenschikkend, onderschikkend, of weet ik wat allemaal. Maar de hoofdpersoon ging weg, die was er niet meer. De afschaffing van het ik begon bij 'Het Boek Ik'. Het volgende boek heet dan ook 'De andere namen'. De zaken anders benoemen. Of soms de namen eraf halen, of de namen in andere verbanden zetten waardoor de namen mekaar niet meer herkenden. Zulke dingen.

- *Hoe bouw je nu zo een boek op? Je gaat daar beelden voor gebruiken*.

- Ja, maar vaak met heel duidelijke openingsclausules bijna waarin staat 'ik ga nu een koele woonark bouwen op de riffen der angst' of iets dergelijks. In 'De andere namen' is het gewoon een programma. 'De derde persoon' begint ook met een programma. Heel veel van die boeken zijn ongeveer geprogrammeerd, alleen in een open structuur waardoor dus wel alles er in kan wat je nodig hebt, of wat op je af komt of wat je toevallig bij de hand hebt. En dan gaat zo een boek inderdaad zijn eigen gang. Een boek gaat voor een groot deel in jouzelf of door jezelf en wat je er omheen verzamelt zijn eigen gang. Dat is ook heel goed te zien, want als je nu een ontzaglijke hoop notities hebt gemaakt, wat ik altijd doe, dan gaat het boek door die notities zijn gang, nl. die pikt op wat je op dat moment nodig hebt en al de rest laat het boek liggen. Dus, het blijft altijd een keuze.

- *Ik had de indruk dat je vooraf een paar woorden kiest, die als motoren dienen en dat daarna het boek zichzelf gaat schrijven*.

- Daar heb ik een goed voorbeeld voor. 'Een grote dorst', dat begint:

> dit is de wonde
> aan de flank van het snuivende
> het paard dat zegt:
> daar waar het springen begint

Dat geeft mij de vrijheid om te springen. Wat je in 'Weerwerk' ook ziet: zo'n mus, zegt die Marcel, blijft niet lang zitten, die tikt tegen de lucht en weg is ie, vliegt ie ergens anders heen waar wij nooit komen, want hij ziet de wereld van boven, kan onder een dak kruipen, wij niet.

Dat is voor mij een thema, maar ook een geladen thematisch beeld, niet alleen van die mus die vliegt en dat vogeltje zit daar, maar de verplaatsingsmogelijkheid, die aangeduid wordt in dat thema, geeft jou de mogelijkheid om je op dezelfde wijze te verplaatsen als zulke vogels. In vogelvlucht, zal ik maar zeggen. Maar wel onder het dak kruipen, anders zie je niets. Maar niet te lang, want anders zie je alleen maar dat.

- *Na je twee 'gewone' romans schreef je 'Het boek Lecocq', dat nooit*

werd uitgegeven, maar waarvan fragmenten in het tijdschrift 'Het woord' zijn verschenen. Was dat de periode waarin je naar een nieuwe vorm begon te zoeken?

- Die nieuwe vorm is begonnen toen op 4 mei de bevrijding kwam. Ik was toen bezig een ontzaglijk groot boek te schrijven. Dat was dus vòòr 'Gebroken horizon', na 'Terreur tegen terreur'. Toen was ik bezig aan een enorm boek, een heel dik boek. Daar waren al 200 pagina's hartstikke volgeschreven, want ik had nog geen schrijfmachine. Nou, het was onleesbaar. Toen gebeurde het volgende. 'Terreur tegen terreur' kwam uit. De wereld veranderde. De bevrijding was er. Maar ik was op die avond daarmee bezig te schrijven. En ons conflict met Indonesië begon al vrij vroeg. Dat was allemaal te voorzien gewoon. Toen wierp ik me dus op die 'Gebroken horizon' - want dat was op zichzelf geen slechte titel, want wij hadden een horizon gekregen door die bevrijding. We zagen dat die meteen weer verbrokkelde in alle lulkoek, die er ook voor de oorlog bestond. Wij waren zelf ook lulkoekers van voor de oorlog, die dit probleem eventjes hebben gehandhaafd en niet hebben kunnen oplossen tot aan Nieuw Guinea en de neus van Luns toe. Toen was ik daar toch zo door gepakt en ik kende allerlei mensen uit Den Haag, dat had allemaal met elkaar te maken - heel stijve Calvinisten, heel aardige mensen trouwens ook - maar ontzaglijk veel polemiek over wat er met Indonesië moest gebeuren. De neerslag daarvan werd 'Gebroken horizon' en toen wist ik niet meer hoe ik moest schrijven. Maar omdat ik gepubliceerd had werd ik toch redacteur van 'Het woord'. En in 'Het woord' heb ik zelf enigszins ontwikkeld hoe er eigenlijk geschreven moest worden, adequaat aan de nieuwe omstandigheden. Dat betekende wel een andere manier van schrijven vinden. En toen dacht ik in één keer, ja, maar ik heb dat heel dikke boek nog liggen en daar ben ik eigenlijk nog mee bezig geweest, maar het is wel onleesbaar. Toen dacht ik, weet je wat, je bent nu redacteur van 'Het woord', je moet er toch iets aan doen, creatief, dus ik ging in dat boek zoeken wat daar lag, daar moeten toch goede stukken in zitten. Ik vond ten slotte uit dat boek tien stukken, ik legde die achter mekaar, dat werd 'Het boek Lecocq'. Dat is gebeurd. 'Het boek Lecocq' heb ik aangeboden aan de Bij, heeft de ronde gedaan langs alle literaire uitgevers in Nederland, kwam terug bij de Bij, en je had nog een beroep op het bestuur als het niet aangenomen werd. Dus, het werd niet aangenomen, in arren moede heb ik het boek voor het bestuur geworpen. Het bestuur zei: 'Het is een vreemd boek, maar het is de moeite waard om uit te geven.'

Op dat moment, aangezien de directie niet zo erg geneigd was dat te doen, maar gedwongen werd, had ik intussen 'Het boek Ik' klaar. En

toen zei ik: ‘Als het je nou toch niks kan verdommen, kan je net zo goed ‘Het boek Ik’ nemen. En zo is dus ‘Het boek IK’ verschenen en ik heb nog altijd ‘Het boek Lecocq’ niet laten verschijnen.

- *Maar intussen heb je ook ‘Jazubel’ geschreven*.

- Ja, maar dat was allemaal in hetzelfde stramien. Dat komt er doorheen, want die tijd in ‘Het woord’, dat was een hele gekke, creatieve periode, ook door de omgang met Diels, met Elburg, Koos Schuur, met Lucebert, Kouwenaar. Dat had toch allemaal invloed op mekaar, hoe dan ook, en er werden allerlei dingen in je losgemaakt, die er wel zaten, maar die er anders misschien niet direct uit waren gekomen. En in die tijd ging dat echt meteen, hup, en toen ben ik met ‘Jazubel’ begonnen. Maar dat heeft ook een heel precieze aanleiding, in het leven vooral. Want dat was een heel vreemde student, Goudriaan, in Leiden, waar ik de naam Jazubel heb aan gegeven. Dat was een man, die in een kamer zat waar alles op zijn kop stond. De vloer zat boven in de plaats van beneden. Een heel vreemde kamer. Het was gewoon een soort vreemde film, die je ook al kon zien in die tijd, Man Ray en allerlei waanzinnige dingen die binnen het optisch bedrog leven. Dan had je daarnaast ook nog het auditief bedrog en het überhaupte bedrog. Daar leefde je toch in. Eigenlijk was het een volslagen surreële wereld. En het surrealisme heeft heel wat losgemaakt, voornamelijk als techniek. Ik bedoel het surrealisme voor mijn part helemaal niet als een op zichzelf politieke stroming, want die had ik er niet eens bij nodig, maar wel als een losmaken, een bevrijden van het materiaal, zo heeft het ook gewerkt, zowel voor de plastische kunsten als in de literatuur.

- *Maar die ‘Jazubel’ heb je nooit afgewerkt*.

- Neen dat is een soort novelle gebleven. Ik heb ze niet gepubliceerd, maar je komt er nog wel stukjes van tegen in ‘Het Boek Ik’. Niets wordt ongebruikt gelaten. Daar zijn wij te zuinig voor.

- *Hoe ben je eigenlijk bij ‘Het woord’ gekomen?*

- Eerst was het dus Koos Schuur en Ferdinand Langen. Die hadden een vrij smalle basis. Want die wilden eigenlijk over de ruwe wereld toch weer een soort romantische wereld scheppen, waar ze beiden toch ook weer niet helemaal toe in staat waren. En dat erkenden ze ook. Die hebben toen een aantal mensen aangetrokken, o.a. Diels, mij, Bert Voeten, Nico Verhoeven, Jan Elburg en ik meen ook Gerrit Kouwenaar.

Dat was dus een vrij brede basis, waarin toch een echte basis is gelegd voor de verdere ontwikkeling naar het experiment. Eigenlijk was dat al een experimenteel tijdschrift, dat dan ook binnen de kortste keren door al die mensen, die om een nieuwe literatuur hebben gevraagd, om zeep werd gebracht. Want die literatuur, daar hadden ze niet op

gerekend. Want kijk, het surrealisme en alle moderne stromingen uit die tijd, die waren in de literatuur voor de oorlog nauwelijks behandeld. Een man als Van Doesburg, die moeten we nou - als K. Schippers het niet had verzameld, de poëzie van Van Doesburg, die toch zeer duidelijk aansluiting heeft met Schwitters, met het Dadaisme - dan hadden wij daar nog niets van geweten, bij wijze van spreken. Je moet nog steeds delven in wat eruit komt en er al lang was, maar gewoon verzwegen is geworden door de destijds heersende literaire tendens van 'Groot Nederland' en 'Forum'. Daar werd niets in verteld. Du Perron hield niet van het surrealisme. Je kreeg alleen Tristan Corbière, waar ik niets op tegen heb, en verder Malraux, waar ik ook niets op tegen heb, maar alles wat daar tussenin en wat er allemaal gebeurde vanaf 1916, daar wist geen hond iets van. Daar hadden we Maurice Nadeau voor nodig na de oorlog. Dat hebben we dan ook allemaal gekocht om eventjes bij te komen.

- *In 1949 werd dan 'Het woord' opgeheven en later ben je dan in 'Braak' terecht gekomen*.

- Dat was iets later. 'Braak' is in 1951 opgericht door Rudy Kousbroek en Remco Campert. En die begonnen met de liederen van Hadewych. Maar die vonden toch ook dat er iets meer bij moest. Lucebert was natuurlijk toch al wat bekend geworden. En toen vroegen ze Lucebert. Hij zei: ja, maar dan moeten jullie Bert ook nemen. Zo is het dan ook gebeurd. Dat is een ontzettend gekke tijd geweest. Het was een gestencild blad. Je kon op zinkbladen krassen en schrijven, zelfs tikken. Erg goede nummers zijn er geweest. In het derde nummer hebben de eerste stukken van 'Het Boek Ik' gestaan. Er zijn, geloof ik, zeven of acht nummers verschenen. Er waren moeilijkheden met de drukker. Ergens kwam het woord 'kut' in voor en dat mocht weer niet. Maar het is toch in het algemeen doorgegaan. Maar we hadden geen abonnees. Het geld wat we kregen, gebruikten we om een nieuw nummer te maken.

- *In die tijd heb je samen met Lucebert ook 'Chambre-antichambre' geschreven*.

- Dat komt nu uit bij Bzztoh in Den Haag. Dat waren brieven die Lucebert en ik mekaar hebben geschreven. Lucebert woonde toen bij mij in huis, hier in Amsterdam. Een tijdlang hebben wij mekaar, uit een vorm van balorigheid, vreemde brieven geschreven, waarin tandenborstels, voetenkrabbers, enfin, alle mogelijke dingen een enorm grote rol spelen. Ik zie dat niet als een ontzaglijke serieuze aangelegenheid. Ik zie dat meer als een soort grap onder mekaar, als grap die we toevallig onder mekaar wel nodig hadden.

- *'Het Boek Ik' heeft indertijd toen het verscheen wel heel wat ophef gemaakt. Hoe ben je eigenlijk gekomen aan die tussenvorm, die tussen*

proza en poëzie ligt?

- Dat heeft exact te maken met een andere benadering van de realiteit, omdat je de realiteit dus anders ging zien. Als je daaraan een vorm wil geven, moest je op zoek gaan naar een andere vorm. En voor mij is elke vorm van taal een vorm van expressie of impressie of hoe je het noemen wil, in ieder geval, een vorm die bruikbaar is in een bepaald opzet, binnen een bepaalde structuur of open structuur. En daardoor heb je dus veel technieken binnengesleept.

Als je het verhaal laat vallen, dan kom je terug op andere eigenschappen van de taal dan alleen de rationele doordouwerij. Een verhaal is in feite een locomotief. Je staat achter het verhaal en duwt de lezer door dat verhaal heen tot ie op de stootblok zit en te pletter valt, doodge-drukt wordt aan het eind van het verhaal.

Ik bedoel maar, dat is dus een andere manier van bekijken. Dat is dus de realiteit indelen in dit of dat en niet in dit én dat. Het is altijd een onderschikkende indeling en niet een nevenschikkende indeling. Bij de nevenschikkende indeling krijg je ook geen hoofdpersonen meer, dat kan niet. Maar in feite is het een heel sociale daad als de hoofdpersoon uit de roman verdwijnt. Dan is hij nevengeschikt aan alles wat er gebeurt en is hij een deel van het geheel geworden, net zoals al het andere. Dat gebeurt dan wel binnen een persoonlijkheid, maar die persoonlijkheid kan zelf ook daaruit zijn consequenties trekken.

- *Men kan je boeken eigenlijk niet meer indelen bij proza of poëzie. Je hebt ze trouwens vroeger eens bestempeld als proëzie*.

- Ik heb ze inderdaad altijd bestempeld als boeken. Ik heb ze expres proëzie genoemd, als proza en poëzie samen, om te laten zien dat je van beide mogelijkheden van de taal gebruik maakt. Maar dan ligt er ook nog de advertentie tussen, dus je kan net zo goed zeggen proadzie of weet ik veel, je kan er van alles van maken. Maar het is in ‘Het materiaal van de dichter’ in ‘Schrijvers bloothoofds’, onder redactie destijds van Nel Noordzij, uitgekomen. En dat ‘Materiaal van de dichter’ is veel later weer terecht gekomen in ‘Een broek voor een oktopus’.

- *Dat materiaal van de dichter behelst ook een ruime cultuur, een grote belezenheid. Hoe werd je daartoe gericht?*

- Ik heb natuurlijk niet een slechte opleiding gehad. Mijn leraar W.L.M.E. van Leeuwen, die had een soort chronologische literatuurgeschiedenis gemaakt. Die begon ongeveer 3.000 jaar voor Kristus in China en India. Dan kun je dus zien hoe het verder liep. Het begon bij ons ongeveer in de middeleeuwen na de Romeinen en de Grieken, en in de middeleeuwen zijn de Europese talen gevormd. Dat is zeer merkwaardig. Ik las toen Hippolyte Taine, Auguste Comte. Want in die geschiedenis had hij overal stukken van al die mensen opgenomen.

Je kreeg dus een ontzettend goed inzicht hoe de filosofie, die achter die letterkunde zat vaak, hoe die in elkaar zat. Condorcet, Rameau, Pantagruel en Gargantua van Rabelais, dat ging door tot en met Nijhoff zeg maar. En dat is natuurlijk zeer waardevol. Want dan zie je hoe die relaties liggen: Kant, Hegel en Marx en ander soort dingen. Dat was een soort gebied wat je overzag.

- *In de Nederlandse literatuur bekleed je eigenlijk een unieke positie met dit soort werk, maar op internationaal vlak behoor je eigenlijk ook tot een traditie. In welk gezelschap zou je jezelf dan plaatsen?*

- Dan zeg ik inderdaad: Rabelais, Saint-John Perse, Faulkner hoewel misschien in mindere mate, Joyce kan je niet omheen, Kenneth Patchen, 'Sleepers wake' en dit soort boeken, ook 'Tristam Shandy' van Lawrence Stern, dat is al een soort van reportage van dingen die gebeuren, ook een soort collage, ook niet een man, die een lineair verhaal schrijft, nee, een man die er alles bij haalt wat er op dat moment aan de hand is. Maar qua materiaalbehandeling zijn het natuurlijk vooral dichters, die veel meer gedoken zijn in de problematiek van het woord, in het concreet maken van dingen in taal. Dan moet je Yeats, Pound, Eliot, ook Patchen tot op zekere hoogte, ook Charles Olsen noemen. Het eigenaardige is dat, nu jij dat zei, ik inderdaad in een soort internationale traditie terecht ben gekomen. Er is ook een traditie in Nederland, zeg maar C.S. Crone voor de oorlog in Nederland, dat was een man die toch ook op zijn eigen gekke manier bezig was een zeer aparte vorm van proza te schrijven, een voor Nederland buiten de stromingen liggend proza. In een grote literatuur zouden zulke mensen niet verdwijnen. In Nederland is het heel sterk onderhevig aan een bepaalde trend.

- *Hoe ben je er dan toe gekomen van een boek over het Zen-boeddhisme te gaan schrijven. 'De tuinen van Zen'?*

- Toen ik 'De gestalte der stem' had geschreven, dat is een vrij kort boekje, kreeg ik de indruk dat ik er daarvan nog dertien in een dozijn kon maken, en daardoor kreeg ik ook de indruk dat het niet goed was, in tegenspraak met wat ik eigenlijk wou. Ik dacht dat het een routine werd, en routine is een doodlopende straat. En toen kwam, je kan het toevallig noemen, maar het kwam dan toch net op tijd, een boekje 'Zen und die Kunst des Bogenschiessens' van Herrigel. Dat gaat over een Engelsman, die wil boogschieten leren en hij hoort dat dat in Japan kan. Hij komt in Japan en hoort daar dat het in een Zenboed-dhistisch klooster kan. Hij komt daar boogschieten leren. Ze geven hem een boog en een pijl en daar staat een roos en hij wil meteen schieten. Nee, zegt die priester, je moet eerst kijken uit welk hout die boog gemaakt is en de pees, de pijl, en de afstand en de roos etc. etc. Dat duurt drie maanden en dan mag hij eindelijk schieten. Hij schiet

en hij schiet meteen raak, in die roos. Waarop hij dus erg trots is en de Zen-meester zegt: ja, je schoot wel raak, maar je zweet er nog zo bij. Je weet toch dat het schot moet vallen als het blad van een boom in de herfst. En je weet toch ook dat in het boeddhisme is schutter, boog, pijl, afstand en roos in principe toch al één, dus je hoeft niet eens te raken. Je raakt het met die mentaliteit altijd.

Toen kreeg ik een idee van wat het creatieve proces was. Daar ging het mij toen om, en daarom heb ik er mij in verdiept, om er meer over te weten te komen. Dat is dus de invloed geweest toen ik dat boek heb geschreven. En toen is het daarna inderdaad voor mij veranderd. Want toen is er een totaal ander boek gekomen, dat heette 'Het dier heeft een mens getekend'.

Dat was een totaal andere benadering. Een heel mythologische eigenlijk. Veel mythologieën en van alles staat erin, maar ook veel down to earth. Toen is dat doorgegaan. Dan heb ik 'Ezel, mijn bewoner' gemaakt. Dan kan ik het weer op routine verder doen. En toen heb ik 'Een broek voor een oktopus' geschreven, dat eigenlijk een vervolg is op 'De tuinen van Zen', maar dat veel verder ingaat op het creatieve proces zelf.

- *Eigenlijk kan men heel jouw werk indelen in drie grote perioden. Hoe zie je die evolutie?*

- De eerste vijf boeken, 'Het boek Ik', 'De andere namen', 'De derde persoon', 'De gestalte der stem' kun je wel als een eerste periode beschouwen. Dat wil zeggen dat het autobiografisch deel en het noterende deel daarin wel samengaan, wijzend naar de rest, wat je natuurlijk zelf niet weet. Maar in ieder geval, 'De derde persoon' was een opdracht van de regering om een boek te schrijven in de derde persoon. Vandaar dat het ook 'De derde persoon' heet. Omdat ik 'Het Boek Ik' had geschreven dachten ze dat ik niet in de derde persoon kon schrijven. Maar zo gingen die dingen toen, hoor. Zo werkte het verstand van de mensen.

En toen is de tweede periode gekomen, van 'Het dier heeft een mens getekend', waar allerlei mythologieën met elkaar verbonden werden, maar ook de mythologie van nu, van dat moment.

En dan de zuivere, bij wijze van spreken tekstencollage zonder zelf al te veel te interveniëren. Het kan natuurlijk niet anders want je inter-venieert al door de keuze van je teksten, dat zijn de laatste boeken, de derde periode, met 'Een grote dorst', 'Inspraak'. Maar toch vind ik dat een boek als bijv. 'Een grote dorst' heel veel te maken heeft met 'De andere namen'. Dus het loopt wel door, maar met een slingerbeweging.

- *En er is telkens een essay, dat de brug vormt tussen elk van deze periodes. Zo wordt de overgang van de eerste naar de tweede periode*

gevormd door 'De tuinen van Zen' en de overgang van de tweede naar de derde door 'Een broek voor een oktopus'.

- Ja, maar dat komt dus doordat je je dan gaat bezinnen op datgene waar je mee bezig was, ook wel omdat je in de gaten kreeg dat je zo niet verder kon of het wordt een vorm van routine, zodat je ging onderzoeken wat eraan mankeert. Dat geeft je een soort openingen naar nieuwe mogelijkheden van het gebruik van je materiaal, van je taal in dit geval.

- *Wat boeit je eigenlijk in de primitieve volkeren en hun mythen?*

- Dat heeft mij altijd geboeid omdat ik daar ook een soort neerslag van menselijke ervaring in vond. En ik hoop ook dat die ervaringen gekristalliseerd zijn, maar daardoor niet dood zijn en in bepaalde contexten weer een totaal eigen leven kunnen gaan leiden in het heden. En dat zie je ook in een boek als 'Het dier heeft een mens getekend', dat is een typische titel daarvoor. En ook wel in 'Ezel, mijn bewoner'.

- *Waarom heb je 'Het Boek Ik' die titel gegeven. Er komt wel een autobiografisch gedeelte in, het tweede hoofdstuk handelt immers over de dood van je moeder, maar het gehele boek is geen autobiografie.*

- Het is een heel veneukteratieve titel, want eigenlijk wordt het ik er min of meer in afgepeld, en afgeschaft. Ik zocht naar een titel en toen kwam Lucebert langs en ik sprak er met hem over. En toen zei hij: 'Ja, ik weet het ook niet. Het heeft iets met het ik te maken.' Op een bepaald ogenblik viel dan de vraag, waarom niet gewoon 'Het Boek Ik'? Dat is het geworden.

- *Eigenlijk vormt heel je oeuvre slechts één boek. Al je boeken sluiten immers aan elkaar. 'Het Boek Ik' eindigt bijv. met de andere namen en het volgende boek heet ook 'De andere namen'. Het sluit allemaal aaneen.*

- Ja, vandaar dat het boek 'The Shapes of The Voice', dat nu in het Engels is verschenen, in zichzelf toch een heel gesloten boek is geworden. Door wat jij zegt, kon dat ook, want je kon alle mogelijke stukken uit die boeken ook weer aan mekaar leggen, dan werd het weer een boek. Toch waarschijnlijk omdat dus blijkbaar zo iets mogelijk is binnen zo een soort oeuvre, wat je natuurlijk niet kan doen met een andere schrijver. Je kunt niet zeggen, ik neem een stukje 'Karamazof' en een stukje van 'De idioot'. Dat kun je met bijna niemand doen.

- *De ademhaling en de stem spelen in jouw werk eveneens een grote rol. Dit blijkt reeds uit een titel als 'De gestalte der stem', die je toch ook gekozen hebt voor de voorstelling van je werk in het Engels. Schrijf je met de bijgedachte dat het ook goed moet klinken?*

- Ik denk eigenlijk dat, onder de indruk van het feit dat de meeste

mensen niet horen wat ze lezen en daardoor ook zelden lezen wat ze zien, dat in de taal en ook in het lezen horen en zien eigenlijk samen zouden moeten gaan. De klankwaarde van een woord is niet gering. Ik heb eens gezegd: het woord is klank omschreven betekenis en dat klopt in de kontekst, want als ik zeg: *wàt* is dat? Wat is *dat?* Wat *is* dat? Dat zijn drie zinnen, maar het zijn wel drie totaal verschillende betekenissen. De intonatie speelt ook een rol. Dat wil niet zeggen dat het taalmuziek alleen is of klank of zo, maar het heeft onder andere die eigenschap, en een eigenschap waar je uitstekend gebruik kunt van maken. Zonder dat zou poëzie haast niet mogelijk zijn. Het wordt ook ritmisch bepaald. Het wordt bepaald door het ritme en de kontekst waarin de dingen staan. Ik heb ontzettend veel aan muziek gedaan en ook veel muziek gehoord en dat heeft een grote invloed op mij gehad.

- *Zou je kunnen vertellen hoe je een boek maakt? Ik heb de indruk dat er heel wat voorbereiding bij te pas komt, dat je een heleboel notities neemt, knipsels verzamelt, dat je een heleboel werk al verricht hebt vooraleer het eigenlijke schrijven begint*.

- Ja, dat is ook zo. En hoe het dan begint? Ik weet nog heel goed dat ik na ‘De derde persoon’ voortdurend een zin in mijn hoofd had, en die luidde: ‘Er zijn er velen die de stem maken en weinigen die hem horen’ of zo iets. Daar heb ik maanden mee rondgelopen. Niet tobbend, of zo, maar dat kwam zo nu en dan op, tot ik in één keer vond: ‘Nu beweeg ik mij in de gestalte der stem’. En op dat ogenblik was het helemaal gemaakt. Die zin komt er ook een paar keren in voor, maar het was toch een soort kiemcel, een thema, en toen had ik zo veel om me heen liggen dat ik dat allemaal erin kon stoppen en een hoop dingen ook weer niet, die bleven liggen. Zo gebeurt het wel, dus gewoon, doordat je toch bezig bent, en dat is eigenlijk wel goed om te zeggen, dit soort werk, daar ben je toch altijd mee bezig en je bent niet alleen bezig met het schrijven van boeken - je moet het ook niet hoger of lager zien dan het is - maar toch met het gestalte geven aan iets wat je niet weet, waar je ook altijd nauwelijks weet waar het heen moet, maar je wil toch een soort wereld scheppen uit de wereld die er om je heen is natuurlijk, niet anders, en uit jezelf dan, en jouw reacties daarop. Meer kan je ook niet doen. En daar ben je voortdurend mee bezig. Daardoor en daardoor alleen hebben ook al die boeken met elkaar te maken. Ik heb dus nooit een apart boekje geschreven, nauwelijks een leuk onderwerp zus of een leuk onderwerp zo. Daar heb ik nooit aan gedacht. Vandaar dat het voor mij ontzettend moeilijk was om bijv. direct te reageren op iets of van direct te weten wat je nu verder gaat doen of wat dan ook. Nee, dat ging allemaal als een soort groeiproces, want dat heeft enorm veel met elkaar te maken. Zonder

het een ging het ander niet.

- *Heb je vooraf een globaal idee wat het boek gaat worden of ontdek je het zelf al schrijvend?*

- Het schrijft voor een deel zichzelf, maar je hebt toch meer in de gaten op de duur. Van de manier waarop je begint kun je afleiden: dit wordt een dun of een dik boek. Van 'Een grote dorst' wist ik zeker dat het een groot boek zou worden. Van 'Inspraak' tot op zekere hoogte ook, maar ik wist van 'Ezel, mijn bewoner' dat het een kort boekje zou worden. En ik wist dat 'Weerwerk' ongeveer 150 pagina's zou worden, en dat is het ook geworden.

Maar als je mij nu vraagt wat de inhoud van mijn boeken is, waar gaan mijn boeken over? Dan zeg ik: dat weet ik niet, hoor. Het gaat altijd over hetzelfde. Het gaat over hoe mensen leven, wat ze er mee doen, wat ze er over vertellen en wat ze er niet over zeggen, en wat een ander over hun leven zegt etc. etc. Het vormt een enorm conglomeraat van dingen, die ik persoonlijk wel moet ordenen. Daar gaat het wel over: over leven, dood, de liefde, enfin, heel algemene zaken, geïllustreerd door zeer duidelijke dingen, die er gebeuren in de wereld. Waarmee ook op een bepaald moment deze boeken gedateerd zouden kunnen worden. Kijk, als jij overmatig veel over de Vietnam-oorlog in een boek zet, waar iedereen het nou al lang mee eens is, dan wordt het boek dus daardoor gedateerd. Ik hoef geen boek meer over de Vietnamoorlog te lezen. Maar de Vietnamoorloggedeelten of mentaliteiten of wat dan ook, weer gebed in een stroom van al wat er omheen wel en niet gebeurde, dan krijgt het toch een accent die het in een verhaaltje over de Vietnamoorlog niet heeft.

- *Je gaat wel een soort verhaalkernen gebruiken*.

- Soms kan ik uitstekend verhalen gebruiken, die een ander mij vertelt of die ik hoor of die ik zelf bedenk, en die kunnen als kernen en ook als voortzettingsmogelijkheden van het boek zelf dienst doen. Dat zijn eigenlijk weer een soort kiemcelletjes binnen dat boek.

- *Je hebt vroeger eens beweerd dat schrijven voor jou zelfrealisatie betekent. Hoe breng je dit dan in verband met de hoeveelheid informatie die je de lezer bezorgt?*

- Misschien omdat ik die informatie voor mezelf nodig heb, voor die zelfrealisatie. Maar ik bedoel met zelfrealisatie eigenlijk ook wel dit: dat schrijven voor jou ook een vorm van leven is, dat moet je doen, dat kan je niet laten. Het is eigenlijk van alles. Het is eten en drinken, zelfs toen je niet al te veel te eten en te drinken had. Maar het is een deel van een raar soort vormingsprinciep wat er in je zit, dat je met dingen iets wilt doen. Dat is het eigenlijk. Je moet niet vergeten dat in heel veel gevallen alles wat je meemaakt op een bepaald moment materiaal is. Kijk, je schrijft geen gedicht over de geliefde waarmee je

zit te vrijen. Daar heb je dan geen tijd voor. Je schrijft er als ze er niet is, of als ze weggelopen is, of als ze gestorven is. Op het moment van het vrijen schrijf je in elk geval niet. En dit is wat je tot op zekere hoogte het gemis zou kunnen noemen. Je schrijft dus uit een gemis en tegelijkertijd uit een vorm van overvloed, die daaruit kan ontstaan. En die twee dingen, daar balanceer je toch tussen. Je kunt die realiteit en die niet-realiteit wat dat betreft dus helemaal niet scheiden, want het blijft realiteit. Het enige wat de dief vergat was de maan achter het raam.

- *In je toneelspel 'Een groot dood dier' heeft het woord ook een functie gekregen als taalmuziek, o. m. met het koor der jongeren. Maar dat koor heeft toch ook wel een heel andere rol dan in het oude toneel*.

- Ik heb toen wel gezegd dat het net klassiek toneel was, maar dat was natuurlijk niet helemaal zo. Als het koor in het klassiek toneel de functie had van bevestiging van de traditie, dan was het koor bij mij juist de jongeren tegen de traditie. Die wilden niet meer werken, die zagen dat groot dood dier dat gewoon een symbool is voor iets vinden dat er nooit eerder was, en ze trekken zich van de rest van de wereld niets aan. En daar zitten dan die twee mensen onder mekaar in hun eigen vreemde spinneweb tegen aan, en die twee hebben toch met elkaar te maken. Dat zou dan moeten zijn de spanning van het stuk, wat trouwens nergens terecht is gekomen, want geen hond snapte er wat van. Als je nagaat dat dit was geschreven voordat de Beatles kwamen. Later heeft John van de Rest het op de toneelschool in Arnhem gedaan en die kinderen begonnen meteen te zingen op Beatlesmanier. Het was meteen klaar. Wat toen geregisseerd moest worden, in die tijd, in 1963, was vijf jaar later, of zes jaar later, lag het klaar voor de kinderen. Dat vond ik wel een rare bevestiging van mezelf, althans van wat je gedaan hebt.

- *Ik had de indruk dat je steeds vertrekt van een paar sleutelwoorden en dat je met associaties het boek voortbouwt*.

- Dat klopt ook, ja. Sleutelwoorden, soms ook sleutelkernen, ook sleutelstructuren. Soms kan een verhaaltje een structuur hebben, wat in tien zinnen te vertellen is, en die structuur is dan weer voldoende om daaruit af te leiden allerlei andere - associatief voor mijn part of hoe je het noemen wilt - die op dat steeds weer terug kunnen komen. In het laatste boek van me, 'Weerwerk', komen er een paar dingen voortdurend in terug, van die man, die Marcel die voorlas, van die vogel die tikt tegen de lucht en weg is ie, en dan van een vogel die voortdurend van de sokkel vliegt. Dat is een soort thematiek, een soort thema, dat voortdurend en dat ook bewust gebruikt wordt om al het andere, wat er tussen zit, bij mekaar te houden.

- *Met 'De deur' ben je dan gekomen tot het schrijven van uitsluitend*

poëzie. Was dit omdat de emotie te sterk was geworden om een andere tekst te schrijven na het verongelukken van je vrouw Margreetje?

- Ja, eigenlijk wist je helemaal niet meer wat je moest doen. Maar omdat dit toch de enige wijze was, op dat moment zeker, om iets van de chaos in jezelf weer te ordenen, want je was ontredderd, daarom heb ik dat zo gedaan, denk ik. Kort. Het begint ook ondervragend. Jezelf ondervragend. Wat? Wat ben ik? Wie? Dat soort zaken.

- *Je schrijft ook linguistisch gerichte gedichten. Heeft de linguistiek en de semantiek je ook van begin af aan gestimuleerd?*

- Ik heb niet een studie gemaakt van semantiek, maar ik denk wel dat je je altijd bewust bent geweest van wat het woord kon doen, wat het in zijn betekenissen kon doen, in zijn klankstructuren, dat dus de omgang met de taal, op deze bijzondere manier mag ik wel zeggen, je voortdurend geconfronteerd heeft met semantische ontwikkelingen, met semantische toestanden. Maar ja, je bent toch dermate met die taal bezig dat je daar zonder die semantiek, al heb je het wel of niet bestudeerd en al weet ik er wel wat van, er onbewust mee bezig bent. Want ik ben geen taalgeleerde ten slotte. Maar van een grote invloed op mij is bijv. een man als Jean Piaget, een groot pedagoog, die zich bezig hield met de manier waarop kinderen leren, hoe dus taal idee werd en idee taal werd. Dat is ‘la connaissance’, eigenlijk kennis-theoretische problemen. Die hebben mij altijd geïnteresseerd. Daarom is het voor mij ook niet een mode-kwestie, want het Zenboeddhisme heeft precies hetzelfde natuurlijk. Dat is ook een kennistheoretische aangelegenheid vaak. Dat boek heb ik geschreven in 1958, voordat hier iemand over Zen had nagedacht, bij wijze van spreken, tenminste niet in de grote mode. Er waren wel genoeg mensen anders, die er mee bezig waren. En zo is het ook met Wittgenstein, toen die kwam, dat heeft me wel degelijk beziggehouden omdat daar bepaalde dingen in zaten, die zeer kernachtig uitgedrukt, maar heel duidelijk op feiten drongen van wat je met taal wel en niet kan doen, en ook vaak door nieuwe mogelijkheden. Soms kon je een zin van hem gebruiken op een manier waar hij zelf nooit aan gedacht had, in een andere kontekst.

- *Heeft het schrijven van poëzie een invloed op jou gehad?*

- Ik denk dat als je nu dat ‘Weerwerk’ leest, dat je ziet hoe enige jaren, zeg maar zes jaar, poëzie schrijven, hoofdzakelijk, een versoberende invloed heeft gehad op je stijl, maar niet versoberend in het aantal dingen wat je bij mekaar kan brengen. Dus, associatief niet versoberend, maar wel versoberend in de middelen waarmee je het doet. Ik geloof dat dat zeer zeker het geval is, dat het ook een winstpunt is, waarmee ik niet wil zeggen dat je niet eerder een winstpunt kunt maken voordat je bepaalde andere dingen hebt gedaan. De kost gaat voor de baat uit, nietwaar?

Je zit je altijd te bevrijden van dingen, die je vroeger hebt gedaan, niet omdat je het daarmee oneens bent, maar alleen vindt dat je dat nu niet meer kan doen omdat je aan moet nemen dat een mens in zijn mogelijkheden verandert.

- *Die titel 'Het dier heeft een mens getekend' verwijst ook naar de prehistorische muurschilderingen*.

- Waar het ook mee eindigt. Het laatste woord is 'Het dier heeft een mens getekend'. Omdat iedereen dacht dat het dier een dier zou tekenen, of iets heel anders, of zichzelf zou tekenen. Maar wat deed het dier? Het tekende een mens. Daar hadden de mensen nooit aan gedacht. Het is trouwens ook een heel korte omschrijving van het creatieve proces. Als je dat nog eens leest, de laatste paar pagina's, moet je maar eens kijken naar die hele rare omkering die er gaat gebeuren. Je bent met materiaal bezig en je denkt het gaat zo, en dat materiaal neemt je hand, en er komt wel uit wat je gedacht had, maar je had nooit gedacht dat dat eruit kwam. Dat is een denkertje, maar het is het wel.

- *Het schrijven van 'Een broek voor een oktopus' heeft ook je manier van schrijven gewijzigd*.

- Ja, eigenlijk kwam je tot een veel grotere 'matter of factness' zou je kunnen zeggen. Heel zakelijk, maar toch al wel weer op vele manieren door mekaar gehusseld, maar minder zingend en meer constaterend. Maar er is altijd een grote lyrische kant geweest in die boeken, maar die lyrische kant heeft ook een enorme tegenkant gehad van heel reële doorprikkers.

Er is altijd een proces op gang. Er zijn eigenlijk ontzaglijk veel processen in ons op gang, waarvan je min of meer voorspelbaar kan zeggen wat er gebeurt. Maar er zijn een paar processen, zodra die met onze fantasie en met ons verbeeldingsvermogen en weet ik wat, dan valt het niet helemaal te overzien, terwijl er toch niets anders gebeurt dan wat er binnen je bereik ligt. Dat is bij de een misschien meer dan bij de ander. Maar het bereik ligt natuurlijk vaak ook heel laag, dat is ook vaak het verlagen van de bewustzijnsdrempel waardoor dingen naar je toe komen, die je er anders allemaal onder houdt. Freud heeft dat goed uitgedacht.

- *Je laatste boek heeft een vreemde titel, 'Weerwerk'. Wat betekent die titel?*

- Nou, een vogel moet veel weerwerk leveren om in de lucht te blijven. Vliegen moet hij o.a. Ook een mens moet veel weerwerk leveren in zijn leven. Het heeft iets raars, weerwerk en weermacht, zich weren, heeft er natuurlijk wel mee te maken. Maar het is niet een negatieve wijze van, het is ook niet alleen een antwoord geven op, weerwerk leveren is ook dat je met alles wat je in je hebt het beste

eruit haalt. Je moet ook weerwerk leveren tegen jezelf. Met jezelf tegen jezelf. En daar komt die titel vandaan. Het is een onvertaalbare titel heb ik wel gemerkt. In geen enkele taal kan ik het kwijt. Maar aan de andere kant is het wel een titel die voor mij in het Nederlands tenminste het ongeveer wel zegt. Ja, en het heeft een ondertitel van het platteland. Jacq Firmin Vogelaar schreef ervan dat daarin vier pagina's honderd boerenromans onnodig maken. Dat is het een beetje. Het heeft een beetje een Faulkneriaanse benadering, dan wel niet in de lange volzinnen van Faulkner maar toch qua mentaliteit van het platteland. Er sneuvelden wat mensen in die griezelboeken, Jezus Kristus, die hangen zich op en die gaan van ellende ten gronde, anderen vliegen weer weg en een derde komt nooit meer terug. Dat komt ook wel een beetje door Noord-Frankrijk, waar ik een huisje heb. Zo een sfeer van verlatenheid, van mensen die nog half in de middeleeuwen leven en die er helemaal niks in zien. En waar geregeld zich iemand opknoopt, omdat hij het allemaal niet zo goed meer in de gaten heeft. Verveling is een heel erg iets, hoor. En nooit te hebben geleerd om met je verveling iets anders te doen dan je op te knopen.

- *'Weerwerk' sluit qua vorm weer aan bij je vroeger werk. Betekent dit dat je poëzie-periode afgesloten is?*

- Nee, ik heb net zeven, acht nieuwe gedichten gemaakt van een bundel, die gaat heten 'Het slachtveld'. Maar ik heb ook iets anders gevonden. Waar ik naar zoek is een soort inleiding, zoals die Marcel, die vogel die tikt in de lucht en wegvliegt. Ik denk dat ik nu een soort stereotiep of beeld heb gevonden, waarmee ik in het boek een structuur van het boek kan maken. En als je dat één keer hebt, dan is het breiwerk geworden. Dan moet je gewoon doorgaan. Dat is dan weer een paar maanden achter je schrijfmachine.

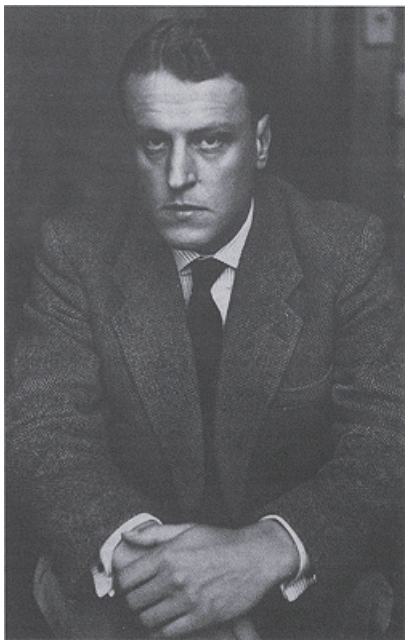
- *Schrijf je een boek van het begin naar het einde of schrijf je gewoon losse stukken, die je nadien in mekaar past?*

- Van het begin naar het einde, maar wel met veel stukken die al op notities of weet ik wat ook liggen, dingen die je plotseling weer onder je handen krijgt en die je plotseling daar kan gebruiken, terwijl je ze misschien in een vorig boek niet kon gebruiken. Dat is zeker zo. Er blijven dingen liggen, maar die liggen er niet voor niets. Kijk, wat je oppikt is net zo belangrijk als wat je laat liggen. Dat zei Raveel zo goed in zijn schilderijen. Die zegt: kijk, het wit is ook geschilderd. Gezien het feit dat er ook veel wit in mijn boeken zit, kun je zeggen, het wit is ook geschreven. Wat je niet ziet, is er ook.

Willem Frederik Hermans

Geboren op 1 september 1921 in Amsterdam. Wordt algemeen beschouwd als de belangrijkste levende schrijver van Nederland. In 1955 behaalde hij cum laude de graad van doctor in de wiskunde en natuurwetenschappen. In 1958 werd hij lector in de fysische geografie aan de universiteit van Groningen, wat hij bleef tot september 1973, toen hij ontslag nam. Sedertdien woont hij in Parijs, waar het hierna volgend gesprek ook plaats vond.

Hermans publiceerde o. m.: Kussen door een rag van woorden (gedichten, 1944); Horror Coeli en andere gedichten (1946); Conserve (roman, 1947); Moedwil en misverstand (novellen, 1948); De tranen der acacia's (roman, 1949); Ik heb altijd gelijk (roman, 1951); Het behouden huis (novelle, 1952); Paranoia (novellen, 1953); De God Denkbaar Denkbaar De God (roman, 1956); Een landingspoging op Newfoundland (novellen, 1957); De donkere kamer van Damocles (roman, 1958); De woeste wandeling (scenario, 1962); Mandarijnen op zwavelzuur (polemieken, 1964); Het Sadistische Universum (essays, 1964); Nooit meer slapen (roman, 1966); Een wonderkind of een total loss (novellen, 1967); Wittgenstein in de mode (essay, 1967); Overgebleven gedichten (1968); Fotobiografie (1969); De laatste resten tropisch Nederland (reportage, 1969); Van Wittgenstein tot Weinreb (essays, 1970); Herinneringen van een engelbewaarder (roman, 1971); King Kong (toneelstuk, 1972); Het Evangelie van O. Dapper Dapper (roman, 1973); Periander (televisiespel, 1974); Onder professoren (roman, 1975); De raadselachtige Multatuli (essay, 1976); Boze Brieven van Bijkaart (artikels, 1977); Houten leeuwen van goud (pamflettische stukken, 1978); Ik draag geen helm met vederbos (idem, 1979); Scheppend nihilisme (interviews, 1979); Filip's sonatine (novelle, 1980); Homme's hoest (novelle, 1980). In 1958 werd Hermans voorgedragen voor de prijs van het Kunste-naarsverzet, die hij om principiële redenen weigerde. In 1967 weigerde hij de Vijverbergprijs omdat hij het bedrag ervan absurd laag vond, en in 1973 weigerde hij de P.C. Hooftprijs, de Nederlandse Staatsprijs voor literatuur, omdat er een tikfout in de ministeriële brief stond, waardoor het bedrag veel lager bleek dan aanvankelijk gemeld, enhij het geen eer achtte bekroond te worden door een minister wiens handtekening van de ene dag op de andere 10.000 gulden in waarde daalde. In 1977 ontving hij uit de handen van koning Boudewijn te Brussel de driejaarlijkse Prijs der Nederlandse Letteren voor zijn volledig oeuvre. Dit interview verscheen in september 1978.



- U hebt niet alleen talrijke romans en novellen geschreven, maar u hebt ook veel nagedacht over de technische problemen van het schrijven. Uw meest geciteerde beschouwingen hierover vinden wij terug in uw essay 'Experimentele romans?', dat werd opgenomen in de bundel 'Het Sadistische Universum I'. Daarin zegt u o.m.: 'Romanschrijven is wetenschap bedrijven zonder bewijs.', maar ook 'De roman hoeft niet te streven naar waarheid, maar naar waarschijnlijkheid en deze waarschijnlijkheid moet hij ontlenen aan zichzelf.' Dit lijken mij nu twee tegengestelde verklaringen. Want wat niet waar is, is leugen. En dat is fictie toch ook, en dat kan dus toch niet wetenschap zijn.

- Wel kijk, echte wetenschap is wetenschap *met* bewijs. Maar ik heb gezegd: 'Romanschrijven is wetenschap bedrijven *zonder* bewijs.' Maar romanschrijven heeft deze analogie met de wetenschap dat het een gebeurtenis, een proces beschrijft. Bij romanschrijven is dat maar gedeeltelijk gebaseerd op waarneming. Het is ook een soort herscheppen van de wereld, want waarschijnlijk is het de diepste bedoeling van een romanschrijver God te zijn of God te vervangen, en een wereld te scheppen. Er zijn veel geleerden, die eigenlijk dezelfde mening zijn toegedaan. U weet waarschijnlijk wel dat hele theorieën in de exacte wetenschappen dikwijls vlug en soms wat later door de feiten achterhaald worden. Ook een wetenschappelijke theorie is maar zeer betrekkelijk waar. Maar het verschil tussen een romanschrijver en iemand, die wetenschap bedrijft, is dat iemand die wetenschap bedrijft, tenminste als hij een goede wetenschapsbedrijver is, niet zijn best doet de resultaten te forceren, terwijl een romanschrijver meestal de resultaten wel forceert. Hij *heeft er belang bij* de resultaten te forceren. Het verschil tussen een romanschrijver en iemand die wetenschap bedrijft is ook dit: als iemand wetenchap bedrijft en het goed doet, dan beschrijft hij *de wereld die hij vindt*, die er is, en hij probeert zich daartegenover neutraal op te stellen, terwijl een romanschrijver waarschijnlijk in wezen iemand is, die niet tevreden is met de wereld die hij vindt - dit kan zijn de wereld waarin hij geboren is, de wereld die met zijn eigen leven te maken heeft, de manier waarop hij leeft, enz. Daarover fantaseert hij en dat ligt ten grondslag aan zijn roman. Als ik zeg 'Romanschrijven is wetenschap bedrijven zonder bewijs', ten eerste is het dan geen echte wetenschap meer, en ten tweede is het dan nog zeer subjectieve 'wetenschap', tussen aanhalingstekens.

- In ditzelfde essay geeft u ook een bepaling van wat volgens u een klassieke roman moet zijn, nl. 'een roman waarin alles wat gebeurt en alles wat beschreven wordt, doelgericht is; waarin bij wijze van spreken geen mus van het dak valt, zonder dat het een gevolg heeft.' Hieruit leid ik af dat u niet intuïtief schrijft, maar alles heel bewust plant en streng

construeert. Kunt u uw werkwijze bij het schrijven van een roman wat meer belichten?

- Ik moet tegenspreken dat ik voor een roman van tevoren een plan maak en dat ik dat allemaal streng logisch construeer. Je hoeft helemaal niet op die manier te werken om een roman te maken die ik genoemd heb een klassieke roman. Ik heb meer bedoeld: op de manier waarop een schaakspel zich ontwikkelt, waarin ook alle stukken een bepaalde functie hebben. Het gaat zelfs gewoonlijk beter zonder schema. Ik doe het bijna zonder schema. Je begint met een aantal gegevens en probeert met die dingen te spelen, probeert die dingen met elkaar te laten reageren. Het is dus onelegant om halverwege (bijvoorbeeld omdat het wel moet) een personage in te voeren dat niet is voorbereid. Het is een kwestie van wat ik zou willen noemen roeien met de riemen die je hebt. Maar je bent natuurlijk vrij een bepaald aantal riemen van tevoren in de boot te leggen. Die moet je gebruiken, en ook blijven gebruiken. Het nadeel van veel zogenaamd realistische romans is, dat alles los aan mekaar hangt, dat het dus eigenlijk iets wordt als een verslag van de ronde van Frankrijk of zo. Ik vind dat een roman wel onderscheiden moet worden van een reisverslag of van een autobiografie, waarin dingen gebeuren die niet afgemaakt worden. Ik vind dat een roman *een* bepaald onderwerp moet behandelen en dat bepaalde onderwerp moet uitputten, maar niet dat hij het leven in een dorp moet beschrijven. Dat vind ik geen onderwerp voor een roman. Bij sommige schrijvers is dat het onderwerp, maar voor mijn romans vind ik dat niet geschikt. Ik wil een roman hebben waarin uitgebeeld wordt één dramatische gebeurtenis. Maar ik moet zeggen, deze theorie is al lang geleden door mij geuit. Bijna twintig jaar moet dat zijn. En misschien zijn sommige van mijn latere boeken op dat punt toch wel wat minder streng. Deze soort roman heb ik helaas genoemd een klassieke roman, - want het is eigenlijk geen klassieke roman, maar er schoot mij geen betere term te binnen, omdat ik vond dat het klassieke drama ten tijde van Sofokles zo opgebouwd was. Het is een roman die eigenlijk in de eerste plaats de personages niet beschrijft door ze te *beschrijven*, maar door ze te *laten handelen*. Een soort roman die in de Nederlandse literatuur zeer ontbreekt! Dit is volgens mij de oorzaak dat de Nederlandse literatuur internationaal zo weinig waardering krijgt.

Als een roman *niet* zo is en een roman, laten we zeggen, begint met een aantal personages in te voeren en dan gaat beschrijven wat die mensen toevalligerwijze van dag tot dag doen, net zoals wij zelf in ons dagelijks leven min of meer toevallig iedere dag wat doen, wat niet altijd een bepaalde samenhang heeft. - Het gebeurt maar zelden in het leven van werkelijk bestaande mensen dat ze met een bepaald doel

iets doen. Een man die dag en nacht bezig is een bepaalde vrouw het hof te maken, of een man die bezig is zich een bepaalde positie in de maatschappij te verwerven - maar dat gebeurt in een normaal mensenleven maar zelden. Meestal leven de mensen maar zo voort, vandaag zoals ze gisteren leefden, enz. Als je nu romans maakt uitsluitend over dat soort personages, dan wordt een roman een soort pseudo-journalistiek en ja, dat wordt vervelend, en goedkoop; dat is niet interessant. Ik vind dat een romanschrijver in de eerste plaats een schepper moet zijn en niet een fototoestel.

- *Toch speelt de fotografie bij u een zeer grote rol*.

- Ja, zeer zeker. De fotografie boeit me daarom zo, omdat je hetzelfde probleem toch ook hebt bij fotografen. Er zijn goede foto's en er zijn slechte foto's. Eigenlijk is dat heel absurd dat er slechte foto's kunnen bestaan. Maar waarom is de ene foto vervelend en de andere niet vervelend? Meestal is een niet vervelende foto niet een willekeurig uitknipsel uit de werkelijkheid, maar is ze een zodanig gekozen uitknipsel uit de werkelijkheid, dat een bepaald verband gesuggereerd wordt. Daarin bestaat de scheppende bijdrage van de fotograaf, die dat gezien heeft toen hij de foto maakte.

- *Maar de fotografie komt ook voor in de titel en in de inhoud van een roman als 'De donkere kamer van Damocles' en u hebt ook een boek 'Fotobiografie' gemaakt en u maakt zelf ook fotocollages. Is de fotografie dan voor u misschien een geschikter medium dan de literatuur om te proberen iets van de werkelijkheid te achterhalen?*

- O nee, helemaal niet. Ik beschouw die fotografie hoofdzakelijk als een tijdpassering. Ik heb wel eens doordat ik mij vrij veel met fotografie heb bezig gehouden, met de gedachte gespeeld: zou ik niet beter fotograaf kunnen worden in plaats van schrijver? Maar het schrijven gaat mij zo veel gemakkelijker af dan het fotograferen, dat ik die stap onmogelijk zou kunnen nemen.

- *Benevens de fotografie en het maken van fotocollages hebt u nog een andere hobby, het verzamelen van schrijfmachines. 'Het Evangelie van O. Dapper Dapper' heeft een motto van Friedrich Nietzsche, 'De schrijfmachine is vooreerst afmattender dan welke manier van schrijven, hoe dan ook'. Wat betekent de schrijfmachine voor u en schrijft u ook nog met de hand? Waarschijnlijk toch uw gedichten vroeger?*

- Ja. Ik heb ook verhalen en twee romans met de hand geschreven. Die twee romans zijn nooit verschenen, te slecht. Na 1944 heb ik bijna alles per schrijfmachine voortgebracht. Dat bevalt me heel goed. Ik denk te snel, of schrijf met de hand te langzaam. Met de schrijfmachine kan ik beter bijhouden wat ik schrijf. De geheime reden waarom ik schrijfmachines verzamel, zal wel zijn dat ik eigenlijk op honderd machines tegelijk zou willen schrijven.

- In 'Mandarijnen op zwavelzuur' hebt u zeer vinnig gereageerd op andere schrijvers. Vindt u het dan inderdaad de moeite waard om daarop te reageren? Is dit gewoon geen verspilling van tijd en energie, die u had kunnen besteden aan het schrijven van ander werk?

- Ik vind het nu eigenlijk niet meer de moeite waard. In die tijd - en dat is eigenlijk al een hele tijd lang, lang van voor het jaar waarin die 'Mandarijnen op zwavelzuur' verschenen, was het zeer de moeite waard, want het waren mensen, die mij eigenlijk het publiceren onmogelijk maakten. In de eerste tijd werd ik ontzettend tegengewerkt. Haast al mijn boeken, van 1945 af, zijn met grote vertraging verschenen omdat ik op alle mogelijke manieren werd tegengewerkt. De mensen zeiden tegen uitgevers: dat moet je niet doen, dat is pornografie, dat is dit, dat is dat. Die mensen waren zeer middelmatige letterkundigen, op het ogenblik allemaal dood en vergeten weliswaar, en daartegen stelde ik mij dus te weer. Later heb ik ook wel gezien dat 't niet zo belangrijk meer was. Ik heb mijn best gedaan om die stukjes zo grappig mogelijk te maken en ze zo goed mogelijk te schrijven. En ja, gedeeltelijk is dat geslaagd, gedeeltelijk misschien minder geslaagd. Laten we zeggen, ik vind nu nog de beste stukken uit 'Mandarijnen op zwavelzuur' de stukken die het meest de kant van het verhaal of van een verhaaltje of van een klein toneelstukje opgaan. Die vind ik nog het aardigst. Laten we zeggen, zo'n stukje, u zult zich dat herinneren, 'Dialoog tussen Jacques Gans en Hiltermann', allebei heel onbelangrijke mensen. Die Jacques Gans is al lang dood en vergeten. Het stukje is misschien veel grappiger voor diegene, die Jacques Gans heeft gekend en die weet met wat voor pretenties die man schreef. Het was een man, die begon met zich voor een soort Nederlandse Léautaud te houden en verder gewoon een betaalde broodschrijver van 'De Telegraaf' werd. De aanleiding tot sommige stukjes is nu natuurlijk niet zo erg belangrijk meer. Het is soms eenvoudig niet meer voor te stellen. Het was ontzettend wat je in die tijd werd tegengewerkt. En dat vond ik ook wel van belang om in een boek vast te leggen.

- De titel van uw eerste novellenbundel 'Moedwil en misverstand' is programmatisch. Hij bevat de samenvatting van uw levensopvatting: altijd lopen alle dingen mis, de ene keer door kwade opzet, de andere keer door vergissingen, en doorgaans door een onontwarbaar mengsel van beide. Schrijft u nu om dit aan te tonen of om hieraan te verhelpen?

- Nee, niet om er iets aan te verhelpen. Om het aan te tonen.

- Wat is dan volgens u de functie van literatuur? In een gesprek, dat verscheen in het tijdschrift 'Soma', zei u dat sommige literatuur bijdraagt tot het geestelijk welzijn.

- Dat is wat iedere schrijver waarschijnlijk hoopt. Het minimum wat

je van een boek kan verwachten is dat een lezer zich er een paar uur mee bezig houdt en gedurende die paar uur verlost is van zijn eigen zorgen. Misschien kun je iets meer van een boek verwachten, maar het is wel zaak voor een auteur om zich daarover niet al te veel illusies te maken.

- *U hebt wel geen hoge dunk over de functie van de literatuur*.

- Ik heb van niets een hoge dunk. En aangezien ik mij hoofdzakelijk met literatuur bezig houd, is dat toch nog wel datgene waar ik de hoogste dunk van heb. Maar dat hoeft, absoluut gezien, nog niet zo'n geweldig hoge dunk te zijn.

- *In datzelfde interview zei u ook dat 'Voyage au bout de la nuit' van Céline, 'één van de weinige romans met een zeldzaam hoog waarheidsgehalte' is. U schijnt dit dus toch wel van belang te vinden, terwijl u anderzijds schrijft dat de roman niet naar waarheid hoeft te streven*.

- Ja, maar je hebt, buiten de door de wetenschap nagestreefde absolute waarheid, waarheid op allerlei mogelijke manieren. Maar wat ik eigenlijk bedoelde met het waarheidsgehalte van het boek van Céline, is dat de mensen daarin worden beschreven zoals ze waarschijnlijk allemaal zeer geheim in hun binnenste over zichzelf en over de anderen denken. Dat is het eigenaardige van dit boek. In de meeste boeken treden de mensen op zoals wij graag zouden willen zijn en zoals ze zijn in de komedie die ze in het dagelijkse leven spelen en gedwongen zijn te spelen. De personages van Céline spelen ook komedie, maar de visie van de schrijver maakt die komedie volstrekt doorzichtig.

- *U hebt als motto voor de bundel 'Moedwil en Misverstand' een uitspraak van Schopenhauer gebruikt: 'Das Leben und die Träume sind die Blätter eines und des nämlichen Buches'. Hieruit kan men afleiden dat het oproepen van een krankzinnig universum, zoals u doet in 'Paranoia' en in het verhaal 'Glas' als typisch mag gelden voor de algemene denkwijze*.

Met 'Paranoia' bedoelt u echter niet het bekende ziektebeeld. In Gard-Sivik zegt u immers dat u zelf bewust paranoied bent en dat de meeste mensen dit zijn. Kunt u verklaren wat u dan met die term bedoelt?

- Daar bedoel ik mee ongeveer hetzelfde als het wetenschap bedrijven zonder bewijs. Iemand die echt paranoied is, iemand die echt ziekelijk is, die zou bijv. gaan beweren dat mensen van buiten met geheime stralen ideeën in zijn kop blazen. Normale mensen denken dat niet. Maar de hoofdpersoon van 'Paranoia' heeft vreemde ideeën in zijn hoofd en probeert daar een verklaring voor te vinden. Dat is eigenlijk al een wetenschappelijke onderneming. Alleen verzint hij een verklaring die onzinnig is. En dat is enigszins verwant met wat ik gezegd heb over het romanschrijven. Niet dat romanschrijvers altijd verklaringen geven die onzinnig zijn, maar toch verklaringen, die niet bewezen kunnen worden.

- Uw roman 'De tranen der acacia's', verschenen in 1949, heeft als hoofdfiguur de Amsterdamse student Arthur Muttah, zoon van een Belgische vader. Deze jonge man komt naar Brussel en de omgeving van Brussel wordt in deze roman beschreven. Deze beschrijving lijkt mij authentiek. U hebt trouwens, meen ik, in die tijd ook in Brussel verbleven. Kunt u daar iets over vertellen? Hier hebt u dus toch bestaande adressen en straten waarheidsgetrouw weergegeven?

- Nee, ook niet helemaal: of misschien wel helemaal niet. Het speelt wel in een toen bestaande buurt die mij boeide, Ukkel, daar is nu veel veranderd helaas. Ik hield veel van die omgeving, dus gebruikte ik haar.

- Lucien, de neef van Arthur Muttah, spreekt in deze roman een gebrekkig Nederlands. Hij is eigenlijk een franstalige Vlaming. Geldt deze figuur als prototype van de Vlaming uit die tijd of had hij eerder een andere functie in deze roman, bijv. om het isolement van de hoofdfiguur te versterken?

- 't Is meer dat Lucien Arthur als een concurrent ziet en daarom de Nederlands-Belgische familiehereniging wil verhinderen.

Hij was door mij overigens eerder bedoeld als een Waal die zich verbeeldt dat hij goed Nederlands spreekt, maar deze taal toch minacht.

Ik heb vrij veel met Walen verkeerd. Ik verbaas me er wel eens over dat ondanks alle taalstrijd veel Vlamingen niet beseffen hoe zeer ze door de Walen worden geminacht - ik wil niet stoken, hoor.

- De meeste van uw romans beantwoorden aan de bepaling, die u zelf hebt gegeven van de 'klassieke roman'. Maar u hebt ook de experimentele roman 'De God Denkbaar Denkbaar de God' geschreven.

Waarom hebt u nu dit boek geschreven, dat niet beantwoordt aan de door u voorgestelde formule?

- Dit boek, geloof ik, zit veel beter in elkaar op de manier van een klassieke roman dan het misschien lijkt. Ik vind niet dat er in dat boek ooit een mus van het dak valt zonder dat het gevolgen heeft. Maar het is een boek, waarvan de ontwikkeling eigenlijk drijft op een bepaalde intonatie. Het is een boek dat vooral zijn bestaan dankt aan de zangerigheid van de taal, die er in gebruikt wordt. Dat is met mijn andere boeken minder het geval. En dat was ook de bedoeling van dit boek. Dat was ook het experiment dat ik nam. 'De God Denkbaar' is een boek om hardop voor te lezen. Zo nu en dan mag ik nog graag grote stukken eruit hardop voorlezen. Uit het vervolg trouwens ook, 'Het evangelie van O. Dapper Dapper'. Misschien maak ik er ooit nog eens een derde vervolg op.

- Blijkens een mededeling aan het slot van de roman 'De donkere kamer van Damocles' werd dit hoek geschreven tussen mei 1952 en juli 1958. In deze periode schreef u, behalve uw proefschrift nog een roman,

een aantal verhalen, twee toneelwerken en talrijke essays. Betekent dit nu dat u eigenlijk aan verscheidene boeken tegelijkertijd werkt?

- Tegelijkertijd niet, maar afwisselend. Met 'De donkere kamer van Damocles' is het zò gegaan. Ik ben er aan begonnen in het voorjaar 1952. Toen heb ik een stuk geschreven dat later in het boek gekomen is, iets voorbij het begin. Daarna ben ik er mee opgehouden, want ik wist niet verder meer. Jarenlang heb ik er niets aan gedaan. In 1958 heb ik het afgemaakt. Het is namelijk zo: omstreeks 1952 werden er in Nederland allerlei onthullingen gedaan over merkwaardige gebeurtenissen die tijdens de Duitse bezetting hadden plaats gevonden. Die onthullingen kwamen in kranten. Ondertussen was er ook een parlementaire enquête aan de gang, die zeer uitvoerige verslagen publiceerde over alle mogelijke mensen, die met die oorlogstoestand te maken hadden. Er zijn drie dikke delen van die verslagen verschenen. Die heb ik gekocht, al nadat ik het begin van die roman geschreven had. Ik ben ze in een antiquariaat tegengekomen. Daar kon ik ze voor weinig geld kopen. Dat heeft toen jarenlang bijna mijn dagelijkse lectuur gevormd. Ik vond dat buitengewoon intrigerend, al die verklaringen van die mensen, van parlementsleden, van generaals, van ex-ministers, van spionnen, van verzetslieden enz., die soms de meest fantastische verhalen hadden. Die verhalen waren dikwijls volstrekt met elkaar in strijd, zodat daarna de slotsom was, van ja, nou heb ik al duizenden pagina's gelezen, maar nu weet ik nog niet precies hoe het allemaal in mekaar zat. En dat heeft mij veel inspiratie verschaft voor het vervolg van het boek.

- *U roept in sommige romans een werkelijkheid op, die associaties losmaakt met de realiteit buiten het boek. 'De donkere kamer van Damocles' is trouwens geïnspireerd door de zaak Van der Waals, die voorkomt in de verslagen van de Enquêtecommissie Regeringsbeleid 1940-1945. De romanwerkelijkheid verwijst hier dus naar de historische werkelijkheid. Ik heb de indruk dat u de oorlogssituatie gebruikt omdat deze voor u een ideale illustratie is van de algemene menselijke situatie*.

- Ja, dat is zo. De roman verwijst naar een bestaande werkelijkheid, in het oog van iemand die de laatste toevallig kent. Maar de roman moet kunnen bestaan, begrijpelijk zijn, zonder enige bepaalde geografische of historische werkelijkheid.

- *Kunt u wat meer vertellen over de relatie tussen de werkelijkheid buiten het boek en de romanwerkelijkheid?*

- Niet zo veel. De zaak Van der Waals is één van die dingen, die werkelijk zijn gebeurd. Iemand die de zaak Van der Waals en het boek kent, herkent iets van die zaak in het boek. Maar het boek gaat niet over de zaak Van der Waals. Van der Waals was een bedrieger, maar Osewoudt is te goeder trouw. Er zijn nog een boel andere zaken

geweest en die hebben mij ook geïnspireerd. Het boek is, alles bij elkaar een totaal fantastische geschiedenis, maar daarbij is gebruik gemaakt van meer of minder getransponeerde dingen, die in werkelijkheid gebeurd zijn. Wat in het boek beschreven wordt, had in werkelijkheid ook kunnen gebeuren. Toch is het in wezen een volstrekt fantastisch amalgama van diverse elementen. Het verhaal heeft de ondoorgrondelijke, de absurde structuur gemeen van dingen, die werkelijk gebeurd zijn.

U zegt dat het boek verwijst naar een werkelijkheid buiten de roman, maar ik geloof dat dat maar ten dele het geval is. Iedereen weet wat oorlog is, wat het woord 'bezetting' betekent, wie Hitler was, enz. Ik geloof en hoop dat het boek gelezen en begrepen kan worden door mensen, die, afgezien van die algemene basisfeiten, van de oorlogsgeschiedenis in Nederland nagenoeg niets afweten. Als dat niet zo was, zou ik dat mezelf kwalijk nemen.

Dit is trouwens ook iets dat mij in het Nederlandse literaire leventje zo dwars zit: dat lezers of critici juist eisen dat in een roman de werkelijkheid buiten de roman goed weergegeven is. Ik zal u daarvan een voorbeeld vertellen. Een paar weken geleden heeft er een stukje gestaan in N.C.R.-Handelsblad van een meneer, die allerlei onwaarachtigheden in romans aantoonde. Hij bracht o.a. daarin ter sprake mijn boek 'Ik heb altijd gelijk', waarin voorkomt een adres, Wouwermanstraat 162. Nu zei die man: 'Dat vind ik bedrog, want de Wouwermanstraat, die bestaat inderdaad in Amsterdam, is zeer kort, daar kan geen nummer 162 bestaan. Maar ik had juist om te voorkomen dat mensen, in de Wouwermanstraat wonende, zouden denken dat ik ze in die roman beschreven had, een nummer gekozen dat in die straat niet voorkwam, nr 162. Verder speelt de lengte van die straat in de werkelijkheid van het boek helemaal geen rol. Dus, het is gewoon idioot van die man, te zeggen dat is bedrog, want Hermans beschrijft een adres dat helemaal niet bestaan kan. Ik schrijf een roman, ik schrijf geen Baedeker van Amsterdam.

- *Maar toch gebruikt u in uw romans, en dus ook in 'De donkere kamer van Damocles' een schrijftechniek, die de illusie kan wekken dat u realistisch schrijft. Er zijn inderdaad een aantal middelen, die de werkelijkheid suggereren, zoals de historische stof, de personale vertelsituatie, de nauwkeurige beschrijving van geografische situaties, die buiten de roman inderdaad voorkomen, en het gebruik van de tegenwoordige tijd*.

- Het gebruik van de tegenwoordige tijd? Dat weet ik niet, of dat zo'n belangrijke factor is, maar wat die andere dingen betreft, een schrijver heeft met een leugenaar gemeen dat hij de indruk wil wekken dat het waar is. Hij wil een waarachtige indruk maken. Daarvoor

breng ik enkele offers. Ik zal bijv. als het zo uitkomt bestaande straatnamen gebruiken, maar als het niet gunstig uitkomt om een bestaand adres te noemen, dan zal ik een zodanig nummer kiezen dat het niet bestaan kan, of zelfs een straat die helemaal niet bestaat. In 'Ik heb altijd gelijk' komt een buurt voor, waar alle straten naar snoepgoed zijn genoemd. Ik deed dat om het satirische effect, zo'n buurt bestaat niet in Amsterdam.

- *In 1963 kwam een film uit naar de roman 'De donkere kamer van Damocles'. De titel ervan was 'Als twee druppels water', een uitdrukking die tweemaal in het boek voorkomt. Aanvankelijk had u zelf een scenario geschreven, dat echter werd afgewezen door de regisseur Fons Rademakers. Deze maakte dan zelf een scenario, waarin vergeleken met de roman veranderingen waren aangebracht, die tot andere interpretaties leidden. U bleek niet zo gelukkig te zijn met dit scenario, maar toch is die film er gekomen. Hoe is dat dan gegaan?*

- Ik heb die verfilming niet goedgekeurd, maar ik kon het niet meer tegenhouden. Ik ben trouwens ook niet naar de première gegaan. Ik heb een conflict met Fons Rademakers daarover gehad. Dat is later wel weer bijgelegd. Het was eigenlijk wel een onbelangrijke zaak. Die film is al lang vergeten. Ik heb me aangesloten bij de mening van Thomas Mann. Ik geloof dat het zijn roman 'Der Zauberberg' was, die ook eens verfilmd werd, niet op een manier waar hij erg blij mee was. Toen zei hij 'Immerhin ist der Roman noch da'. Dat kan ik over dit boek ook zeggen. Het boek wordt nog steeds druk gelezen, maar de film bekijkt niemand meer. Waar zou ik nog kwaad over zijn?

- *In het interview met Jessurun d'Oliveira, verschenen in 1965 in de bundel 'Scheppen riep hij gaat van Au', zegt u: 'Mijn gedichten vind ik verwerpelijk, daar wil ik niets meer van weten.' Toch publiceert u drie jaar later de bundel 'Overgebleven gedichten'. U was dus blijkbaar intussen van mening veranderd.*

- Ja. Ik was iets van mening veranderd, maar u ziet het: 'Overgebleven gedichten', de titel zegt het al, is maar een klein gedeelte uit de gedichten, die ik voor die tijd gepubliceerd had en die ik nog wel voor een deel niet mooi meer vind. Ik moet er ook bij zeggen dat er in 'Overgebleven gedichten', een aantal ongepubliceerde gedichten staan, die ik nog niet gepubliceerd had in de tijd van d'Oliveira, sommige geloof ik niet eens geschreven. En ten tweede dat ik verbeteringen heb aangebracht in de versies van de wel al eerder gepubliceerde gedichten.

- *In het reeds geciteerde interview met d'Oliveira, dat eigenlijk reeds in 1962 werd afgenomen, zegt u ook: 'Ik loop ook met het plan rond voor een boek uitsluitend over intellectuelen, die hun geleerdheid au sérieux nemen, soms ook nog. Professoren misschien.' Nu is er twaalf jaar later,*

in 1974 een boek verschenen, 'Onder professoren'. Uw moeilijkheden aan de universiteit van Groningen waren misschien de directe aanleiding voor het schrijven van dit boek, maar het plan bestond dus reeds heel lang. Kan dit boek niettemin toch als een wraakoefening gelden?

- Nee, dat moet niet zo gezien worden. Dat hebben de mensen ervan gemaakt. Aan dat boek 'Onder professoren' was ik al begonnen voor er van die moeilijkheden sprake was. Het begin is al uit 1969, dat ten eerste. Ten tweede kan je dus met dat citaat van d'Oliveira aantonen dat het al in de pen was - maar dan wel in de pen, nog geen druppel op papier - in 1962. Maar het plan is eigenlijk in tweeën gesplitst, want waar ik ook over dacht in die tijd toen ik met d'Oliveira praatte, was een ander boek, dat later 'Nooit meer slapen' is geworden.

- *Deze roman 'Nooit meer slapen' blijkt te wemelen van toespelingen op motieven uit de Noorse mythologie en de Edda- en Saga-literatuur. Hieruit kan men afleiden dat er heel wat voorbereidend werk, heel wat lees- en studiewerk aan te pas komt, vooraleer u een roman begint te schrijven. U bent, meen ik, ook vooraf naar Scandinavië geweest. Kunt u wat vertellen over de manier waarop de ideeën voor zo een roman groeien?*

- Die ideeën zijn, wat dit boek betreft, wel voor een groot deel gegroeid tijdens de wandelingen door het noorden van Zweden en Noorwegen, die ik omstreeks 1960 gemaakt heb. Eigenlijk omdat het in dit geval goed kon, is dus de entouragebeschrijving in dit boek volstrekt authentiek, maar dat kwam omdat ik er zelf geweest was en omdat ik daar een wetenschappelijke expeditie heb meegemaakt. Maar dan onder heel andere omstandigheden dan de hoofdpersoon in het boek, want ik was veel ouder en er zijn helemaal geen ongelukken gebeurd en al die dingen meer. Maar dat kwam nu eenmaal heel goed uit. Het verloop van de werkelijk gemaakte tocht was bruikbaar als plan voor de denkbeeldige tocht in het boek. Dat is een toeval.

- *Maar die elementen uit de Edda, die hebt u opgezocht als voorbereiding om dit boek te schrijven?*

- Nou, niet om het boek te schrijven, maar op een bepaald ogenblik kwam dit te pas omdat tussen de deelnemers aan de tocht een soort discussie ontstaat over wat eigenlijk de waarde is van zowel theologische als geologische scheppingstheorieën. En dat ze er zich over verbazen dat de primitieve mens rotsvast kon geloven aan scheppingsverhalen, die voor 90 percent uit fantasie bestonden en de schepping niet verklaarden, ook niet als ze waar zouden zijn geweest, maar die toch ook wel een heel klein beetje op werkelijkheid berustten. Een voorbeeld: een van de personen zegt naar aanleiding van die verhalen: Misschien dat er uit opgemaakt kan worden dat die oude Vikings al enig idee hadden hoe het er in Italië uitzag, met vulkanen en dergelij-

ke. Terwijl het hele boek zich eigenlijk bezig houdt met zin en functie van de geologische wetenschap en dus van de schepping, was die discussie in het kader van het verhaal van belang om de visie van deze mensen te ontwikkelen op de mythologie van het ontstaan van onze wereld.

- *Het afwijzen van de metafysika is een constante in uw oeuvre. Het komt reeds voor in uw eerste roman. 'Conserve', geschreven in 1943. Deze roman en ook enkele werken, die hierop volgen, beantwoorden helemaal niet aan het streven naar waarachtigheid dat uw latere romans kenmerkt. De gebeurtenissen, die hierin voorkomen, kunnen gewoon niet echt gebeuren. In die tijd had u dus andere opvattingen over literatuur? Kunt u daar iets over vertellen en over uw ontwikkeling tot u tot de opvattingen omtrent de 'klassieke roman' bent gekomen?*

- Ik ben nog altijd dol op dat boek 'Conserve'. Er gebeurt maar weinig in dat echt niet kan.

Er zijn wat meer gratuïte uitweidingen in dan in mijn andere boeken, maar niet veel. 't Meeste is er eigenlijk al even functioneel als later. Onitah's mummificatie is voorbereid door haar afkomst uit mormoons milieu, waar men zich met de oude Egyptenaren bezighield. Ferdinand is afkomstig uit Nicaragua, dus een Maya, afstammeling van de Amerikaanse piramidebouwers, enz. Hoe ik aan die 'klassieke' roman kom? Weet ik niet meer, is al heel oud. Veertig jaar of nog langer geleden werd over sommige Nederlandse schrijvers beweerd dat ze kafkaiaans waren. Lees je nu een echt verhaal van Kafka, bijv. 'Die Verwandlung' of 'In der Strafkolonie', dan zie je dat dat ijzersterk in elkaar zit. En die Nederlandse verhalen niet.

- *In een gesprek, dat in 1963 in Gard-Sivik verscheen, vertelt u dat u een dagboek houdt, maar haast alleen als u gedeprimeerd bent. Welke rol speelt dit dagboek voor u? Schrijft u daarin met het idee dat het ooit zal gepubliceerd worden?*

- Nee, ik schrijf daarin uitsluitend met het idee dat het nooit gepubliceerd zal worden. Met het gevaar natuurlijk dat je onverhoeds kunt komen te overlijden waardoor het dagboek niet vernietigd wordt voordat je dood gaat. Maar mijn dagboek is in hoofdzaak een omgekeerde agenda. Zoals in een agenda dingen staan, die gebeuren moeten, staan in mijn dagboek: a) dingen die gebeurd zijn en b) dingen die ik wil onthouden. Daarbij zijn dus ook dingen, die ik eventueel later wil gebruiken in verhalen of romans. Er staan ook dingen in, die ik op een bepaald ogenblik wil onthouden, maar die later niet van belang zijn, die ik dus nooit zal gebruiken. Het is geen dagboek als een soort literaire vorm. Je hebt mensen, die er voor gaan zitten om een dagboek te maken met het idee: nou, over twee jaar breng ik het naar een uitgever en publiceer ik dat. Maar zo een dagboek is het helemaal niet.

Het is een omgekeerde agenda.

- *Hoe staat u tegenover de romantheorie, die teruggaat tot Paul Valéry en thans vooral verdedigd wordt door Jean Ricardou, als zou de schrijver vertrekken van niets en ook niets te zeggen hebben, maar een taalrealiteit opbouwen, die letterlijk begint bij het eerste woord van zijn tekst. Het is er deze auteurs om te doen te laten blijken wat ten overstaan van een vrijwillig en willekeurig gekozen werkelijkheidssituatie de auteur allemaal niet weet, wat hij niet kan achterhalen of uitbeelden en wat hij niet door middel van de verbeelding mag op- of aanvullen, vertekenen of verdoezelen. Deze schrijfopvatting staat veel dichter bij een wetenschappelijke dan een dichterlijke aanpak van de realiteit en zou u dus, dacht ik, toch wel moeten aanspreken*.

- Nou, ik weet het niet, hoor. Ik ben er slecht van op de hoogte. Ik houd weinig van Paul Valéry. En ja, taalrealiteiten en dat soort zaken, ik weet het niet. Ik geloof dat taal toch altijd naar beelden verwijst en beelden oproept en dat dat het voornaamste is. Het is heel moeilijk te zeggen wat het voornaamste is. De taal die een schrijver gebruikt, is wel heel heel belangrijk. Het is zeer belangrijk een taal te schrijven, die aan de ene kant niet echt literair is, niet doorspekt bijv. met archaïsche woorden, die niemand meer gebruikt, die aan de andere kant ook vrij is van modieuze anglicismen, of gallicismen of germanismen, die vrij is van het modetaaltje dat door journalisten wordt gebruikt, vrij van het kletskoekvocabulaire dat je op de televisie hoort, enz. Het is heel moeilijk om de taal echt zo te houden dat je er na een paar jaar zelf nog achter kunt staan. Ik geef direct toe dat dat heel belangrijk is, maar dat dat het enige is, dat geloof ik niet, nee.

- *Maar u hebt wel in 'De God Denkbaar' bijv. een andere taal gebruikt dan in uw andere boeken*.

- Dat is zo, maar dat zit vooral in twee dingen. Ten eerste in het grote gewicht dat er gehecht wordt aan de ritmische waarde van de volzinnen, aan het ritme van de woorden. En ten tweede, het ironische taalgebruik, de ironie waarmee je dus woorden gebruikt die je anders niet zou gebruiken.

- *In 'De donkere kamer van Damocles' ziet de lezer de wereld vanuit het oogpunt van Osewoudt. Elke observatie in de roman is hier even subjectief als in een roman in de ik-vorm. U hebt zelf deze vertelvorm 'de verhulde ik-vorm' genoemd. Achter de romanwerkelijkheid schuilt de alwetende auteur, die de elementen van zijn romanrealiteit selecteert en structureert. Wat u geordend hebt, wil u echter laten doorgaan als zonder bedoeling en toevallig. Ook gaat u graag schuil achter een masker-personage of zelfs een fictief auteur. Waarom?*

- Daar ga ik helemaal niet zo graag achter schuil. In vergelijking met wat andere auteurs op dat gebied gedaan hebben, ben ik daar zeer

gematigd in. Ik schrijf alleen iedere week een stukje in een krant onder een pseudoniem, maar iedereen weet dat ik dat ben. Maar dat heeft deze functie, dat die meneer, dat zogenaamde personage, een beetje anders schrijft dan ik zelf schrijf. Hij schrijft over alledaagse dingen, over kleine dingen enz., waar ik onder mijn eigen naam niet over wil schrijven. Het is een veel sulliger en lichtzinniger figuur, dan ik ben. Alles is erin samengebracht wat ik zelf heb op onbedachtzame ogenblikken.

- *Maar waarom hebt u dan 'Het Evangelie van O. Dapper Dapper' niet met uw naam ondertekend, maar wel als schrijver Dezes*.

- Omdat dat volledig in overeenstemming met de waarheid was.

- *U zei daarstraks dat de Nederlandse literatuur niet hoog wordt geschat omdat er niet veel gebeurt in deze romans, omdat de personages niet voldoende handelen. Maar in de Franse literatuur zijn er toch heel wat beroemde romanciers, die hun personages ook niet laten handelen, waarin alleen de innerlijke gemoedsbewegingen worden beschreven. Ik denk bijv. aan Marcel Proust en de nouveau roman met Alain Robbe-Grillet en Nathalie Sarraute*.

- Ja, maar de nouveau roman is het einde van de internationale betekenis van de Franse romankunst geweest. Waarschijnlijk in een zeer veel Frans lezend land als België wordt op het ogenblik nog Franse literatuur gevolgd, maar verder nergens ter wereld meer. De nouveau roman, dat is het einde. Niemand leest ze. Frankrijk is literair failliet, al zeker tien jaar. Dat is gewoon niet om door te komen.

Nu moet ik er bij zeggen, sommige van die nouveau romanmensen, laten we zeggen Robbe-Grillet, dat was inderdaad wel wat, daar zat wel iets in. Hij werd zelfs verfilmd. Als het uitsluitend woordkunst was, zou je het niet kunnen verfilmen.

Proust ken ik erg slecht. Daar kan ik niet zo goed over spreken, maar hetzelfde wordt ook beweerd over Flaubert, die ik beter ken. Zeer ten onrechte. Als je een roman van Flaubert leest en je vergelijkt het met de navolging door Lodewijk van Deyssel, dan zie je het pas. Als je een boek als 'Een liefde' van Lodewijk van Deyssel leest, dan zie je pas wat een boek is waar *echt* iets in gebeurt. Maar een boek als 'Madame Bovary' is heel rijk aan zinrijke en zeer expressieve gebeurtenissen, dingen die je nooit vergeet. Er wordt niet alleen beschreven dat madame Bovary met een middelmatige dokter is getrouwd, maar het wordt ook uitgebeeld hoe middelmatig die man was. Hij gaat een operatie verrichten, meen ik, op een man die een horrelvoet heeft of iets dergelijks. Dat doet dan die meneer Bovary. En die man, die de operatie ondergaat, die is voor zijn leven lang nog erger kreupel, loopt als een levend bewijs van Bovary's fiasco door het dorp. Dat is geen beschrijving, dat is uitbeelding. Dat is waar ik het over heb.

- In uw oeuvre is ook de vaderproblematiek belangrijk. Deze komt tot uiting in de tegenstelling tussen de onmacht om te ontsnappen uit de familiale wereld en de voortdurende wil er uit los te breken. In 'De donkere kamer van Damocles' kunnen we Dorbeck als een vaderfiguur opvatten. In 'De God Denkbaar' is de 'oude man' ook een duidelijke vaderfiguur. Als reactie tegen een sterk Oedipuscomplex probeert het personage zich steeds te identificeren met de vader. Ongetwijfeld schuilen er heel wat autobiografische elementen in uw boeken. Heeft het schrijven voor u ook een therapeutische functie?

- Die vraag kan ik met ja beantwoorden, maar zonder nu te zeggen dat het komt omdat ik zo ontzettend aan mijn vader lijd. Het is wel waar dat ik mij zeer slecht voel als ik een paar weken niet schrijf. Dan ga ik psychisch echt achteruit. Maar ik schrijf niet uitsluitend over mijn vader. Het is waar dat ik me in mijn jeugd door mijn vader tekort gedaan voelde, maar de tijd dat dit mij dwars zat is voorbij. Ik heb mijn vader nog meegemaakt toen hij een beetje zielige oude man van 87 jaar was. Ik koester geen enkele jaloersheid of rancune of andere gevoelens meer tegen hem. Niettemin ben ik na die tijd ook blijven schrijven. Ik heb mijn vader allemaal die verwijten gedaan, maar als je nu vraagt: wat denk je over je vader?, dan zou ik zeggen... Ik had de indruk dat die man een heleboel dingen verkeerd deed ten opzichte van mij en van mijn zuster, maar als ik het nu achteraf bekijk, geloof ik wel dat die man niet anders kon dan hij gedaan heeft. Hij heeft echt gedacht dat hij het volgens zijn beste kunnen deed.

- U gebruikt vaak heel curieuze namen in uw romans. Hoe komt u daaraan?

- Vindt u dat? Nou, Nummedal is een bekende naam, dat is een Noorse naam. Dorbeck is ook een bestaande naam. Die heb ik uit een oud literair woordenboek voor 'Noord- en Zuidnederland' uit de vorige eeuw. Dat soort boeken blader ik dikwijls door om namen te vinden. Soms ook telefoonboeken, maar daar vind je altijd zo veel dezelfde namen in, dat is wel vervelend. Maar uit dat boek heb ik heel veel namen gehaald. De hoofdpersoon uit 'Nooit meer slapen', Issendorf. Ik vertel dat zijn over-over-overgrootvader dominee was, die gedichten schreef. Die dominee heb ik in dat letterkundig woordenboek gevonden. Die dominee bestond echt. Die dominee kreeg in 1743 al zijn emiritaat wegens ongeschiktheid, ha, ha! Of die man een achter-achter-achterkleinzoon heeft, dat weet ik niet. Datzelfde geldt voor Diederik Geelhoed. In de 18de eeuw heb je een dichter gehad, die zo heette. Ook al lang vergeten. En Osewoudt, ja, dat vond ik een prachtige naam. Hoe kwam ik daaraan? Ik woonde toen in de buurt van Den Haag, in Voorburg, in 1951-'52. Als ik van Voorburg naar Den Haag fietste, kwam ik aan de rand van Den Haag langs een

gebouw. Daar was een firma in centrale verwarmingsapparaten: Osewoudt. Voor ik het boek zelfs bedacht had, kwam ik dikwijls langs dat huis en ik zag daar die naam Osewoudt. Dat vond ik een heel mooie naam. En ook heel gek, nietwaar. Osewoudt is dezelfde naam als Oswald. Oswald, ook op een omstreden manier om het leven gekomen. De moordenaar van Kennedy. Ook zo'n soort figuur, misschien. Dat kon ik in 1952 toch echt niet weten.

- *U hebt in 1976 een studie gepubliceerd, 'De raadselachtige Multatuli'. Wat trok u nou bepaald aan in de figuur van Multatuli? Ik neem aan dat er wel meer is dan het feit dat u hem een groot schrijver vindt*.

- Het voornaamste dat mij nu in hem aantrekt - ik lees hem eigenlijk al sedert mijn twaalfde jaar, in de loop van die tijd ben ik natuurlijk andere dingen van belang gaan vinden. - Maar wat mij nu in hem aantrekt, dat is dat hij eigenlijk de auteur is, die het beste Hollands heeft geschreven. Er is geen enkele auteur, zelfs niet uit veel latere tijd, die zulk goed Hollands schreef als hij.

- *Misschien ook wel het feit dat hij eveneens een controversiële figuur was?*

- Dat boeide mij toen ik een jaar of twaalf was vooral. Op het ogenblik vind ik het niet zo heel belangrijk meer, hij wou de Hollanders weg hebben uit Indië. Nu zijn ze weg. Maar er is toch niet veel verbeterd voor de arme mensen daar. Ik vind het wel verwonderlijk dat hij zulk een controversiële figuur was. Dat zo een man zo ontzettend eenzaam was, dat tekent eigenlijk wel de conformiteit van het Nederlandse leven, niet alleen toen, maar ook nu.

- *Tot afsluiting van dit gesprek wil ik nog even terugkomen op uw manier van een roman te componeren en het eventueel gebruik van een schema hiervoor. Wanneer u een roman begint te schrijven, hebt u dan het boek al helemaal in uw hoofd?*

- Ja, grotendeels wel. Ik weet wel waar het over gaat. 'Conserve' was dus de eerste roman die ik heb gepubliceerd. In 'Fotobiografie' heb ik een schema van 'Conserve' weergegeven. Dat was niet groter dan één pagina. Meer dan zo'n soort schema maak ik niet voor een boek. Het meeste schiet mij onder het schrijven te binnen. Ik bedoel, je ziet de mogelijkheden. Ik kan me ook niet voorstellen dat andere auteurs het anders doen. Het is inderdaad zo iets als een spel schaak of misschien een kaartspel of een damspel, waarbij je de mogelijkheden pas ziet wanneer het spel zich ontwikkelt.

- *Maar u werkt wel met een cyclische constructie, waarbij dus van in het begin elementen worden aangegeven, die later in het boek terugkomen en verder worden uitgewerkt*.

- Dat is een soort architectonische buitenkant, die op allerlei manieren kan worden opgevuld. Soms heb ik die in mijn hoofd, soms niet.

Die had ik bijv. bij ‘De God Denkbaar’ wel in mijn hoofd. Het begint en het eindigt met het vliegtuig en dat wist ik natuurlijk van tevoren. Maar bij andere boeken niet. Zo heb ik in ‘Het Evangelie van O. Dapper Dapper’ pas helemaal tegen het eind gezien wat de oplossing moest wezen van het hele geval, nl. dat O. Dapper Dapper zo groot werd dat de biljartbal die zijn mond verstopte, vergelijkenderwijs nog maar een zandkorreltje, een rijstkorreltje in zijn keel was. Ik had het boek al grotendeels af, toen me te binnen schoot dat dit de logische conclusie was van het verhaal.

Voor ‘Nooit meer slapen’ ging het anders doordat de reis van de jonge man in het boek vrijwel op de voet volgt de reis die ik zelf gemaakt heb. Dat was natuurlijk zeer eenvoudig. 't Is een heel eenvoudig geconstrueerd boek. Dat is een simpel boek om te schrijven, eigenlijk. Sommige personages hebben enkele uiterlijke dingen gemeen met mensen, die ik daar ontmoet heb, maar verder niets.

De professor Nummedal, die erin voorkomt, was in werkelijkheid niet een Noorse professor, maar het was de directeur van de Luxemburgse geologische dienst, die ik vrij goed gekend heb, zo omstreeks 1950, toen ik mijn eigen proefschrift schreef, niet over Noorwegen, maar over Luxemburg uiteraard. Dat was inderdaad een stok-stokoude man, die daar in Luxemburg in zijn eentje de geologische dienst uitmaakte. Maar een heel knappe man eigenlijk wel. Trouwens, ook de portier is historisch. Ik geloof dat ik die ook in Luxemburg heb gezien. Een blinde portier die met zijn vingers moest voelen hoe laat het was.

- *U hebt eens gezegd: ‘alles is gefantaseerd in mijn boeken’. Maar er zitten dus toch wel veel authentieke details in uw boeken*.

- Ik loop natuurlijk niet met mijn ogen in mijn zak. Het is, laten we zeggen, zoals iemand die een mozaïek maakt, van steentjes die hij langs de weg gevonden heeft. Maar het voornaamste van de mozaïek is dan toch gefantaseerd, ook al is het samengesteld uit steentjes die je aan het strand hebt opgeraapt of zo.

Nic van Bruggen

Geboren te Merksem op 17 maart 1938. Werkzaam als copywriter. Redacteur van het tijdschrift 'Frontaal' (1957-1959).

Publiceerde: Een kogel (poëzie, 1962), Jardin des modes (poëzie, 1963), Rameau in maart (poëzie, 1967), De wereld der Sinjoren (proza, 1968), Muriels droom (verhalen, 1969), Een kreet van hoog allooi (poëzie, 1970), Een benauwde levenslijn (poëzie, 1972), Tussen Huis en Jaargetij (poëzie, 1973), Ademloos seizoen (poëzie, 1974), Dagboek van een Pink Poet (proza, 1975), 100 Gedichten (1977), Tussen feestend volk (poëzie, 1977), Spiersteen (1979), Lang leve de Koning (1980).

Bekroond met de prijs van de provincie Antwerpen in 1961, de Blanca Gijselenprijs in 1974, de Nico Verhoevenprijs in 1976 en de tweejaarlijkse poëzieprijs van De Vlaamse Gids in 1978.

Dit interview verscheen in november 1978.

- *Nic, je laatste dichtbundel 'Tussen feestend volk' werd bekroond met de tweejaarlijkse poëzieprijs van De Vlaamse Gids. Zou je deze bundel nu kunnen situeren in het geheel van je werk? Is er een evolutie sedert vroeger of sluit hij nauw aan bij de voorgaande bundels?*

- Hij sluit wel aan op de laatste bundel, 'Ademloos seizoen'. Daar is hij zowat de voltooiing van. Daar waar 'Ademloos seizoen' vrij veel anecdotisch werk bevatte, brengt 'Tussen feestend volk' dezelfde thematiek in elk geval, maar met minder anecdotische gegevens in. Die thematiek zat misschien ook al in mijn allereerste bundels, maar die bundels waren dan nogal strenge maniëristische woordgedichten, waar aan de vorm gepolijst werd, terwijl er in de paar laatste bundels een veel breedvoeriger parlando aan bod is gekomen. En in 'Ademloos seizoen' heeft zich dat voor het eerst geuit in een eigen stijl, dacht ik, die dan in de laatste bundel toch wel zijn bekroning heeft gehad, zodoende zelfs dat ik er momenteel het gevaar van in ga zien dat ik mij terug moet gaan bedwingen, anders wordt dat parlando té uitvoerig. Dat zie ik nu zeker met de dingen, die ik nu aanzet, waar ik mij nu echt bewust ga beperken.

- *Je wordt dus weer soberder*.

- Niet perse soberder, want het barokke dat er in is, dat mag voor mij best. Omdat de gevoelens ook wat uitvoeriger en wat stormachtiger waren dan vroeger, valt die tekst, valt die manier van schrijven daar wel goed mee samen. Trouwens, dat zou niet anders kunnen. Vorm en inhoud liggen nogal dicht bij mekaar uiteraard. Maar je moet wel oppassen natuurlijk dat je na twee bundels, waarin je een zekere vorm van virtuositeit bereikt hebt, - zonder te zeggen dat ik ga soberder worden - mag je je toch niet laten overwoekeren door je virtuositeit en door het gemak van schrijven en van breedvoerig schrijven. Dat wil ik inderdaad wel tegengaan in de toekomst. Dat is een reëel gevaar, wat zich nog niet heeft geuit in die vorige bundel omdat ik mij daar bewust beperkt heb tot bepaalde dingen. Als je bijv. het gedicht 'Litanie' ziet, dat heeft vanuit zichzelf, hoe breedvoerig ook, een wetmatigheid in zijn vorm. En dat had ik eigenlijk wel nodig.

- *Wat zie je als het hoogtepunt in je werk totnogtoe? Zijn dat 'Ademloos seizoen' en 'Tussen feestend volk' samen?*

- Wel ja. Naar vorm en inhoud samenvallend in elk geval. Ik wil echt niet afstappen van mijn vorige poëzie, die naar de vorm misschien wel verder stond dan de laatste gedichten, maar die naar de inhoud zeer oppervlakkig bleef. De gevoelens werden daar hooguit gebruikt om mooie dingen mee te maken, om zich te laten kristalliseren tot heel puntgave gedichten. Terwijl ik nu veel realistischer die gevoelens in een echte poëtische werkelijkheid, die veel voldragener is, in die twee laatste bundels heb kunnen omzetten.

- *Kun je wat meer vertellen over de evolutie in de vorm van je poëzie? Ook in je jongste poëzie hecht je toch wel veel belang aan dit aspect? Je werkt de laatste tijd blijkbaar nog uitsluitend in cyclivorm*.

- Dat is wel waar. Vroeger was elk gedicht een spielerei en puntgaaf. Hoe zeer ik daar ook op werkte en hoe goed dat die ook waren voor mezelf, want ik geloofde daarin, achteraf hebben mij die toch een zeker onvoldaan gevoel gegeven voor de mens, die ik nu ben. Ik wil nu werkelijk een vrij totale uitdrukking brengen waar dat één gedicht voor één impressie niet meer volstaat. Wat niet wegneemt dat ik dat niet meer zal gaan schrijven, die kortere gedichten. Want ik ben ook wel van plan om een cyclus in mijn volgende bundel te maken, waarvan de gedichten elk op zich staan en die niets in cyclusverband te maken hebben, maar die alleen maar gebonden worden door het feit dat ze allemaal over verschillende steden of over plaatsen in de wereld handelen, waar ik iets van over gehouden heb.

- *Die cycli wijzen er ook op dat je meer construerend te werk gaat dan vroeger en ook bewuster werkt*.

- Ja, in ‘Tussen feestend volk’ is dat zeker het geval geweest. De eerste cyclus bestaat uit veertien gedichten, die op elkaar volgen en een afgerond geheel vormen. Je zou bijna kunnen zeggen dat het een episch gedicht is, een verhaal met een begin en een einde, en als je goed leest kun je dat er dus ook in doorlezen. Alhoewel, elk gedicht kan op zichzelf staan. Maar ze liggen toch helemaal in de vervolglijn op elkaar.

- *Wij hebben totnogtoe hoofdzakelijk over de vorm gesproken. Zou je nu ook iets over de inhoud kunnen zeggen?*

- Met het gevaar van natuurlijk te beperkend anecdotisch te gaan worden. Enerzijds is daar een geweldige moedeloosheid, die over het geheel ligt. Het zijn natuurlijk twee dingen. Enerzijds is er een weemoedigheid en anderzijds een vitalisme. En dat drukt zich in die gedichten soms zeer tegenstrijdig ten opzichte van elkaar uit. Men heeft van een bepaalde cyclus gezegd: kijk, dat zijn je reinste zelf-moordgedichten. Dat waren ‘De Combourg Sonnetten’ in ‘Ademloos seizoen’. En achteraf ben ik dat gaan lezen en heb ik gezegd: Jezus, dat zou nog best waar kunnen zijn ook. Maar dat was helemaal zo niet bedoeld. Maar die waren dus wel met de weemoed tot op de grens van de totale levensmoeheid. Terwijl ik op andere punten heel vitale gedichten heb geschreven, geïntegreerd met natuur, landschap, met een liefdesverhouding en dergelijke dingen. Het is wel zo dat die liefdesthematiek in die gedichten voortdurend aan bod komt, maar je moet het niet alleen zien als liefdesgedichten. Het is wel het beleven van die vitaliteit ten opzichte van die weemoedigheid binnen die verhouding, die misschien als drager moet dienen voor die thematiek.

- *Deze bekroonde bundel bestaat uit drie delen. Hoe verhouden deze zich tot elkaar?*

- Het eerste deel is een soort autobiografisch gedicht. Daar komen jeugdressentimenten in voor. Daar komen verhoudingen ten opzichte van vrienden, dood, liefde en dergelijke in naar voren. Je kan niet zeggen dat het anecdotisch is in de zin van de vriendschap, in de zin van het voorbije, het beleefde, van de liefde. Dat is het niet. Maar het is wel een samenvatting van mijn poëtische werkelijkheid, van verleden tot heden.

Het tweede gedicht 'Les alentours d'Y', dat mag je bijna een anecdotisch liefdesgedicht noemen. Dat is zeer bewust voor iemand geschreven, met elementen daarbij uit haar en mijn leven, ik bedoel niet ons leven samen, gedeeltelijk, maar ook apart, voor elk. Dat gaat bijna naar het anecdotische, maar ik tracht toch altijd dat er uit verwijderd te houden. Ik bedoel niet dat ik die anecdotische elementen er uit weer, want die kunnen soms heel goed dienen om het geheel op een universeel niveau te tillen. Je kunt met heel levensechte, bijna anecdotisch lijkende dingen iets universeels duidelijk maken, en dat heb ik altijd trachten te doen.

En het derde gedicht 'Litanie', is wat ik plan tot het langste liefdesgedicht uit de Nederlandse literatuur, niet uit prestigedrang, maar omdat ik mij daar plots toe geroepen voel om dat te schrijven en niet om een record te breken. Maar ik zie het zo liggen en dan is het toevallig het langst of zal het toevallig het langste worden, want het is eigenlijk maar het eerste deel van een litanie, die eigenlijk drie keer zo lang moet worden. Dat is dus een zuiver liefdesgedicht, maar hier werkelijk in vermeden elke vorm van anecdotiek, omdat ik in elke strofe een ander thema aanpak. Het is een liefdesgedicht, dat niet bedoeld is om te zeggen dat ik verliefd op iemand ben, maar het is werkelijk een beleefde liefde in het leven, in het bestaan integreren. En daar komen dus weer anecdotische elementen in, daar is bijv. een strofe die duidelijk vanuit de reklametaal is geschreven. Wanneer ik schrijf over affiches en over levensgrote borden en ik zal een advertentie schrijven, dan zie je daar reklametaal in, wat toevallig mijn beroep is. Maar door die thematiek te inpregneren op al de andere punten van het leven en ze niet te anecdotisch daaraan te willen verbinden, denk ik een heel brede totaliteit te krijgen, die de anecdotiek totaal gaat laten vervagen. Trouwens ook in de vorm, zuiver duidelijk de litanie, dat is ook wel een middel om tot universaliteit te komen.

- *Het sluit inhoudelijk aan bij 'Les alentours d'Y', want het is voor dezelfde persoon geschreven*.

- Het is geschreven met dezelfde persoon in het hoofd, maar daar waar 'Les alentours d'Y' zeer duidelijk voor een persoon geschreven

was, is ‘Litanie’ voor mij eigenlijk een universeel liefdesgedicht, zonder de anecdotiek van die persoon. Nu is het toevallig wel die persoon, die de drager van het gedicht ook weer is, maar je kunt het niet als een éénpersoonsgedicht beschouwen, alhoewel het dat natuurlijk is, maar ik zie het veel ruimer.

- *Men heeft je vaak een maniëristisch dichter genoemd. Kun je daar akkoord mee gaan, en zo ja, wat is dan voor jou het maniërisme?*

- Laat ons eerst duidelijk stellen wat het maniërisme is. Je had het maniërisme in de plastische kunst, waar het de kunstrichting was, die op een heel vreemde manier lag tussen de renaissance en de barok, en die daar eigenlijk in de plastische kunsten tussen verpletterd is geworden. Een manier van schilderen vanuit een heleboel knepen en technieken, trompe l'oeil enz, maar die een heel fascinante, bijna magische wereld heeft opgeroepen, die aansloot op de late middeleeuwen. Ik denk aan Bosch enz. Je had hier in Antwerpen een fabuleuze maniëristische school, die praktisch niet bekend is, die ik wel een beetje heb teruggevonden onlangs in een tentoonstelling ‘Grafiek ten tijde van Rubens’, die in het Rubensjaar gehouden is, waar je daar heel veel sporen van in terugvindt. En dan zie je daarin dat die mensen een heleboel truuks gebruiken. En dan heeft men die mensen ten onrechte maniëristen genoemd, mensen die bepaalde ‘manierkens’ gingen gebruiken om zich te uiten, wat in feite onrechtvaardig voor hen was. De slechte schilders zijn natuurlijk niet uit die manierkens geraakt, maar de goede schilders hebben daaruit een hele vormentaal, een heel eigen kunst gecreëerd, en zodus is die betiteling maniërisme misschien niet heel juist, alleszins ook een beetje oneerbiedig.

Ik beschouw mijzelf zeker niet als een maniëristisch kunstenaar, in die zin dat ik de thematiek van mijn poëzie ga plooien naar de manieren. Natuurlijk heb ik - maar ik zie niet in dat men mij daarom een maniërist gaat noemen - bepaalde stijlfiguren, die van mijzelf zijn: binnenrijmen, eindrijmen, stafrijmen en dergelijke dingen. Dat zijn dingen die tot de poëzie behoren. Je kunt dat niet als manierkens of als truukjes beschouwen. Dat zijn gewoon dingen, die tot de taal van de poëzie behoren. En de ene gebruikt het natuurlijk wel wat meer dan de andere. Maar ik gebruik dat, denk ik, voor een algemene thematiek en ik vind die ook niet zo bepaald belangrijk. Je moet die gebruiken wanneer het pas geeft en wanneer zij zich aan u opdringen. Maar ik ga die niet zoeken, terwijl een echte maniërist die dingen gaat zoeken. Ik gebruik ze ofwel omdat ik ze nuttig acht, ofwel dringen ze zich op vanuit een zekere taalbeheersing of een virtuositeit. Zo komen ze erin geslopen zonder dat je ze gaat zoeken.

Maar zeker in de thematiek ben ik niet maniëristisch. Er zijn andere dichters, die wel een duidelijk bepaalde thematiek aankleven die aan-

hangt bij bepaalde modieuze verschijnselen of bij subcultuur-verschijnselen als pop art en film en dergelijke dingen. Zij gaan dus een dubbel maniërisme beleven, zowel in hun thematiek, waar ze een decor gebruiken, als in het gebruik van de taal op een maniëristische manier, en ja, dan kom je natuurlijk dichter bij het maniërisme dan ik ooit zou willen doen.

- *Maar is dat toch niet de richting waar je het dichtst bij staat?*

- Het is zo moeilijk, want die benaming neo-romantiek vind ik een domme benaming, te meer omdat ze in België en in Nederland voor andere dingen gebruikt wordt. Maar ik zie mij wel als een duidelijk romantisch dichter. En ik zie mij als een dichter, die de poëtische vormentaal en de volledig zuivere poëtische middelen gebruikt. Maar ik zie toch direct niet dat maniërisme zitten. Voor mij hebben er zo veel mensen geschreven. Er zijn zo veel goede dichters geweest, die allemaal goede dingen gevonden hebben. De zeer grote dichters zijn ook de strekking, waar ze oorspronkelijk in thuis hoorden, ontstegen om gewoon achteraf een grote dichter gebleken te zijn. Alles wat dichters apart aangeboord hebben, wat de experimentelen in hun isme en in de beperktheden van hun isme gevonden hebben, daar heb ik met dankbaarheid kennis van genomen. Daar waar ik het kan gebruiken, zal ik het niet laten om het te gebruiken, maar voor mij hoeft het niet. Dat men mij maniërist noemt of romantieker of om het even wat, ik wil gewoon goede gedichten schrijven.

- *Je bent eigenlijk gedebuteerd als een post-experimenteel dichter, maar sedertdien heb je wel een hele evolutie doorgemaakt*.

- Ik heb mij nooit echt experimenteel gevoeld. Het was natuurlijk wel, toen ik begon te schrijven, net na de periode van Gard Sivik, die eigenlijk veel meer nog dan de Vijftigers experimenteel waren. Ik heb daar zeker invloeden van ondergaan, zeker van Snoek en van Pernath, later dan, maar zelf heb ik mij nooit experimenteel gevoeld. Ik heb mij eigenlijk altijd nogal erg klassiek gevoeld, in mijn opties althans. Maar dat ik in mijn eerste gedichten post-experimentele dingen gebruikt heb, dat is zeker, omdat ik vind dat je, zoals ik daarnetzei, de verworvenheden van de experimentelen overal kunt gebruiken. Ik keer mij dan ook niet helemaal van het experimentele af. Ik zeg alleen maar: ik ben geen experimenteel dichter geweest.

Nu was het wel zo dat mijn eerste poëzie inderdaad een heel precieuze woordpoëzie was, zeer korte gedichtjes, waar elk woord geproefd moest worden voor het naast een ander woord mocht gezet worden. Het was eigenlijk een heel gepolijste, bijna esthetische poëzie. En in die zin kun je dat misschien wel eerder op een theoretisch vlak als experimenteel noteren. Langzaam aan is er daar enige verandering in gekomen, is dat een beetje meer extrovert geworden, tot dan aan de

bundel ‘Ademloos seizoen’. Daar is dat een nogal breedvoerig parlando geworden. Dat was niet alleen stilistisch, omdat ik daar meer behoefte aan had, maar het was ook emotioneel nodig. In mijn eerste poëzie waren de gevoelens niet zo belangrijk, of werden ze onderdrukt, laat ons zeggen ten voordele van de stijl of van de literatuur. Terwijl achteraf die emotionaliteit en die gedrevenheid veel groter was. Die had ook meer ruimte nodig, die had meer woorden nodig, die had ook geëmotioneerder beelden nodig. En daarom ben ik dan wel overgeschakeld naar een parlando. Als je bijv. de bladspiegel van mijn gedichten bekijkt van vroeger en nu, dan zie je dat zeer duidelijk. Vroeger waren dat korte zinnetjes van vijf, zes woorden, en een gedicht was maximum tien verzen. Nu zijn dat twintig, vijfentwintig verzen met misschien vijftien woorden. Dat was wel eigenlijk een expressiedrang, een expansiedrang, zowel literair als emotioneel.

- *Je bent mede-oprichter en redacteur van het tijdschrift ‘Frontaal’ geweest. Kun je daar even kort de historiek van schetsen? Je bent ook de enige uit de redactiegroep, die is blijven schrijven*.

- Ja, van degenen die het opgericht hebben. Er is nog wel Cel Overberghe, die nog altijd schildert en free jazz speelt. Hij behoorde tot de grafische redactie, net als Wannes Van de Velde, die toen nog Wim van de Velde heette, en die nog altijd tekent en schildert, alhoewel hij daar veel minder mee naar buiten komt.

Maar anderzijds hebben aan ‘Frontaal’, buiten de eerste twee nummers, die louter tot de redactie behoorden, toch dichters meegewerkt als Werner Spillemaeckers, die nog altijd schrijft, en dan vanaf het vierde nummer heeft ‘Frontaal’ zich breed opengezet. Snoek heeft er ook nog in gepubliceerd, Adriaan de Roover, Jan Christiaens, Korban...

‘Frontaal’ heeft 7 nummers gekend, gespreid over een goeie twee jaar van 1957 tot 1959. Het is in feite mijn legerdienst geweest die het voortbestaan in hoofdzaak dwars heeft gezeten. De naam Frontaal heeft wel wat verwarring gezaaid, men achtte ons in de frontlijn, dat was niet zo. Op die naam zijn we toevallig gekomen, nadat vele naamvoorstellen onbruikbaar bleken, heb ik gewoon de Woordenlijst van de Nederlandse Taal, je weet wel, het ‘Groene Boekje’, opengeslagen en daar stond het, staat het nog steeds: Frontaal. Ons standpunt lag tussen het experimentele en het klassieke, zoals ik dat in een vorige vraag over mijn poëzie uitlegde. Wel schonken wij veel aandacht aan het esthetische, vooral dan voor het uiterlijk van ons blad dat typografisch zeer verzorgd en vooruitstrevend was, Bob Buytaert signeerde daarvoor. Niet voor niets heeft Karel Jonckheere Frontaal ooit eens ‘het mooiste uitgegeven tijdschrift uit onze letteren’ genoemd.

- In 'De Periscoop' van oktober 1963 schreef je een artikel waarin je de twist tussen traditionelen en experimentelen als zinloos bestempelde. Wat was jouw standpunt toen?

- In Nederland vierde het experimentele toen hoogtij met voortdurende polemieken tussen voorstanders en tegenstanders. Hier in Vlaanderen had de generatie van 'Tijd en Mens' plaats gemaakt voor deze van 'Gard Sivik', ook al met een boel wederzijdse onvriendelijkheden. Steeds ging het duidelijk over generatieproblemen... als jonge buitenstaander, te jong om er aan deel te hebben en oud genoeg om de wederzijdse argumenten te kunnen assimileren, bevond ik mij in een zalige positie van ongebondenheid. Al was er natuurlijk een zekere neiging pro-experimenteel. In die vrije positie bemerkte ik al vlug hoe zinloos het hele gekibbel was. Immers, langs beide zijden bevonden zich uitstekende dichters... en daar gaat het in wezen toch maar om: goede poëzie. Uit de essays en de stroom aan polemieken is mij veel bijgebleven, het waardevolle heb ik met dank genoteerd en er mijn profijt uit gehaald. Ik kon mij geen betere leerschool indenken dan deze 'onzinnige' situatie. Experimentelen en traditionalisten, wie maakt er zich nog zorgen over, de dichters onder hen zijn gebleven.

- Je hebt eens gezegd: 'Poëzie kent geen realiteit.' Nu is er toch wel een bepaalde realiteit, die wel aan bod komt in je poëzie, nl. de wereld van de mode, van mannequins, van fotografen. Dat kwam reeds heel vroeg tot uiting, nl. in je tweede bundel, 'Jardin des modes', uit 1963.

- Akkoord, maar die 'modieuze' realiteit was voor mij geen echt inhoudelijke werkelijkheid, zij was slechts een middel om tot een poëtische expressie te komen... en ik ben nu eenmaal in een nogal op de mode geënt beroep werkzaam, deze zgz. realiteit was alleen een thematisch 'gefundenes fressen' van waaruit ik andere ontroeringen trachtte op te roepen. Kijk, een gedicht wordt bij mij niet vanuit een ontroering geschreven, het kreëert zelf de ontroering. Poëzie is niet het vertolken van een ontroering, maar het oproepen ervan. Het uitgangspunt kan gelijk wat zijn, dus ook de mode als je dat perse wil, maar het eindresultaat hangt af van de wezensechte geladenheid van de dichter en diens vermogen om deze geladenheid tot poëzie op te bouwen. Nu weet ik, er is natuurlijk een waarde-orde in de thema's, maar je mag deze niet overdrijven, al ben ik zelf heel tevreden nu te werken vanuit meer diepgaande vertrek-impulsen.

- Je vroege poëzie heb je zelf eens bestempeld als 'essentialisme', naar een term die Jef Verheyen gebruikte om zijn schilderkunst te duiden. Wat bedoelde jij met die term?

- Jef Verheyen was en is een van mijn beste artistieke vrienden, en niet alleen daarom acht ik hem als een van onze grootste schilders. In die tijd, rond 1960, deden Jef en ik een aantal dingen samen. Hij

introduceerde hier de ‘monochrome’ schilderkunst die volgens hem terugging naar de ‘essentie’ van het schilderen, kleur en licht, en waaruit alle elementen die deze essentie stoorden, moesten gebannen worden. In een van zijn essays, dat ik taalkundig mee op punt hielp stellen, ‘Pour une peinture non plastique’, lanceerde hij de term ‘essentialisme’. Ik heb met zijn toestemming die term een tijd lang overgenomen, omdat ik in mijn poëzie hetzelfde wilde: een poëzie die tegelijk monochroom en monotoon was, waarin niets deze essentie aantasten mocht: geen sterke beeldspraak, geen nadrukkelijke stijlfiguren, zelfs geen absolute betekenis. Later, na een periode van ruim vier jaar zwijgen, ben ik daar wel enigszins van teruggekomen. Eerder zei ik al hoe en waarom. Maar ik moet bekennen, dat ik soms nog wel eens heimwee heb naar die onthechte zuiverheid van toen.

- *Inderdaad was er een lange stilte, vier jaar zeg je, maar ik meen dat het er zeven zijn, want pas in 1970 verschijnt een nieuwe dichtbundel, ‘Een kreet van hoog allooi’. De bundel ‘Rameau in maart’ (1967) was immers een keuze uit je twee bundels. Waaraan was die lange stilte te wijten?*

- In ‘Rameau in maart’ zaten ook al een aantal nieuwe gedichten, maar kom, de stilte was opvallend lang. Deze stilte had vooral praktische oorzaken. Ik werkte toen bij een groot Amerikaans reklamebureau als copychief. Kortom, ik was toen dagelijks bezig met het ontwerpen van kampagnes en het schrijven van de teksten ervoor. Dit betekende een permanent gevecht met de taal. In de ochtend schreef ik voor kosmetica, 's middags voor auto's, tussendoor nog voor wodka. Niet alleen was ik 's avonds geestelijk te uitgeput om nog met poëzie te beginnen, maar veel belangrijker was het feit dat ik aldus te gehaaid leerde schrijven. Ik werd een virtuoos die te gemakkelijk allerlei emoties kon oproepen, mooi gedaan trouwens, maar zonder diepgang, te leeg... kortom, te virtuoos. Echte poëzie vergt een levensgrote inspanning, keihard naar de wezenlijke diepte van de taal gaan, ermee worstelen en ze vormen. Daar was ik toen niet toe in staat, de gedichten bleven dus uit. Pas later, toen ik als free lance was beginnen werken, kon ik de poëzie weer de tijd en de plaats in mijn leven geven waar ze recht op had. Van toen af schreef ik dus weer, vele ervaringen rijker, ook op het gebied van de taal. Die jaren van stilte vormden trouwens het breekpunt in mijn poëzie: esthetischer daarvoor, bewogener nadien.

- *In ‘Een kreet van hoog allooi’ kreeg de erotiek meteen veel meer belang, zij vertoonde een bijna ceremonieel karakter en was nogal symbolisch geladen*.

- De erotiek was er natuurlijk altijd al geweest, maar ze was voordien als thema sterk in de verdrukking gebracht door mijn ‘monochrome

en monotone' bekommernissen, daarin was er geen plaats voor té lichamelijke sensaties. Toen mijn poëzie dus een emotionelere impact kreeg, was dat meteen een vrijbrief voor het erotische element dat er altijd al in gesluimerd had. Maar dit betekende niet dat de erotiek de poëzie mocht gaan overheersen. Het ceremoniële was daarbij wellicht een soort van 'artiesteningang', je mocht al naar binnen, maar je moest je nog aan de regels van de regie houden. En die regie was er duidelijk een van een 'overgangsregering'. Het hogergenoemde breekpunt in de tijd voltrok zich in deze bundel op papier. Kortom, 'Ademloos seizoen' was niet ver meer.

- *Je bent ook actief op plastisch gebied. Je hebt trouwens al enkele tentoonstellingen gehouden. Wanneer ben je daar mee begonnen?*

- Wel, dat is begonnen toen ik 18-19 jaar was. Door familiale omstandigheden en ook doordat ik met een diploma van wetenschappelijke humaniora toch niets kon studeren, waar men toen nog een diploma van Grieks-Latijns voor nodig had, - nu kan dat wel - bijv. voor literatuur of dergelijke, dat kun je nu wel studeren als je dat wil, zonder Grieks-Latijnse gedaan te hebben, toen niet, dus kon ik daar niet in voortgaan. Dus werd mij van thuis uit zowat opgedrongen van economie te studeren. Ik heb dat dan ook heel braaf gedaan. Maar ik heb dat dan ook weer heel stout geweigerd. En dus op het ogenblik dat men dacht dat ik op Sint-Ignatius zat, dan zat ik in het atelier van Vic Gentils, bij Jef Verheyen en bij Pol Mara, bij allerlei mensen, die ik toen kende. En van toen af heb ik eigenlijk al geschilderd, maar ik voelde mij toen helemaal geen schilder. Ik maakte dingen na omdat ik toen kunstkritieken schreef voor 'De Nieuwe Gazet' over al die mensen. Ik vond het wel prettig om te maken wat zij maakten. Ik maakte dus na wat zij maakten, niet om dat na te maken of om daar mee naar buiten te komen, maar gewoonweg om te weten wat ze deden en om de matière te leren doorgronden. En uiteindelijk is er wel een behoefte gegroeid om ook iets te maken. Maar ik heb mij dus nooit schilder gevoeld. Ondanks het feit dat ik altijd dingen maakte, is er altijd gezegd: ja, dat komt toch altijd ergens vandaan, dat is geleerd, dat is niet vanuit jezelf. Tot ik plots - ik heb toevallig nogal een gecultiveerd handschrift - in dat handschrift en in dat schrijven, in mijn hand en in de impuls van het schrijven een aantal dingen begon te vinden, die plastisch wel goed zaten, die wel schrijven bleven, en wel literatuur bleven, tot op een zekere hoogte, maar anderzijds toch ook plastische kunst waren. Toen ik dat aan een aantal mensen toonde, zagen die er ook wat in. Ik vond het dan heel prettig om dat te doen en ik had ook helemaal nog niet de ambitie om, laat ons zeggen, daar schilderkunst van te maken. Tot ik toevallig iemand van een galerij tegen het lijf liep, die dat bij mij thuis ook zag en die

zei: jongen, je moet daar eens mee exposeren. En dat is eigenlijk wel een uitdaging geweest. Terwijl ik dat anders maar sporadisch maakte, kwam me dat nu bijzonder aantrekkelijk voor om een hele expositie te maken, dertig, veertig werken, die goed zijn. En ik heb die uitdaging aangenomen. Zo is het dan er van gekomen. Dat is een jaar of vier, vijf geleden.

- *En waarom heb je dan voor je schilderwerk een andere naam gekozen, het pseudoniem Nikolaas?*

- Dat is eigenlijk geen echt pseudoniem. Ik heet eigenlijk Nikolaas van Bruggen. En Nic is een afkorting, geen zelf gekozen afkorting, maar men noemde mij op school en in de straat vroeger, toen ik speelde, heel eenvoudig Nic. Daarom vond ik het geëigend om te zeggen: de dichter heet Nic van Bruggen. Achteraf vind ik Nikolaas veel mooier. Daarom vond ik het prettig om met dat pseudoniem tegelijkertijd een beetje afstand te doen van de dichter, maar hem toch niet helemaal te verraden. Ik heb dus duidelijk laten blijken in de keuze van de namen dat het over hetzelfde gaat en hetzelfde is.

- *Schilder je nu op het ogenblik ook nog?*

- Ik schilder vrij onregelmatig omdat mijn hoofdactiviteit, zowel literair als professioneel, schrijven is. Maar ja, mijn schilderen is ook een schrijven. Ik schilder gewoon wanneer ik voldoende stof heb. Ik schilder een tijd niet, bijv. een jaar, maar ik verzamel materiaal, notities, schetsjes, tot er plots een idee groeit. Dat ga ik dan uitwerken. Het is toch zeer emotioneel werk dat ik maak, en het is ook informeel werk. Het kan dus op korte tijd, als je bewust weet wat je wil, schilderen. Ik besteed aan het samenbrengen van het materiaal voor een tentoonstelling een jaar innerlijke voorbereiding, maar de daad van het schilderen zelf, dat duurt maar twee maanden. Zo ben ik nu bijv. flink bezig.

- *Welk idee heb je nu?*

- Het is een idee om mijn ervaring, die ik heb gehad in de eerste drie jaar, waarin ik drie of vier keer exposeerde, te verduidelijken. Er is een deel van het publiek dat daar nogal onwennig tegenover staat. Zij begrijpen niet dat schriftuur, zonder calligrafie te zijn - want calligrafie is toch weer iets anders - een plastische werkelijkheid is, en daardoor ook communicatie kan worden, dus dat het abstracte schrijven communicatie kan zijn, zonder dat er woorden nodig zijn. En aldus ook, denk ik, hoop ik, dat mijn schilderijen ook begrepen kunnen worden in landen, waar men mijn gedichten of mijn woorden of mijn taal niet zou verstaan. Daar zou men mijn taal van schilderend schrijven of schrijvend schilderen wel verstaan. En daarom heb ik een nogal vreemd idee met briefomslagen met afgestempelde postzegels van overal ter wereld. Het is een idee dat je eigenlijk moeilijk woorde-

lijk kunt vertellen. Je moet het eigenlijk zien. Daarom heb ik het ook uitgevoerd. Het is een plastisch idee, dat moet waar gemaakt worden, en niet een idee om te vertellen want anders zou ik het niet moeten schilderen natuurlijk. En dat ben ik momenteel aan het uitwerken. Het zijn dus in feite lege briefomslagen. In een twintigtal landen over heel de wereld, in Tokio, New York, Mexico, Madras, worden daar postzegels ter plaatse op geplakt en die worden ter plaatse in het postkantoor afgestempeld, evenwel zonder dat daar een adres op ingevuld wordt of zonder dat ze verstuurd worden. Die komen gewoon onder een andere omslag of de mensen brengen die voor mij mee. Bijgevolg krijg ik dus lege enveloppes, waar niets op staat, maar toch met postzegels op en afgestempeld in diverse landen. Op de lege enveloppes maak ik dus, ter vervanging van het schrijven dat er normaal zou op staan, een abstract schilderij of een abstracte schriftuur. En dat moet dus duidelijk maken dat dat schrijven overal ter wereld begrepen wordt, dat het dus een internationale communicatie is, die overal begrepen wordt. Dat is natuurlijk een truuk om dergelijke dingen en evidence te stellen. Het is gewoon iets dat plastisch verantwoord moet zijn en ook mooi moet zijn en dat ook schriftuur moet weergeven, en anderzijds is het een truuk om de mensen ertoe te brengen om het zo te zien, of ten minste om mij de gelegenheid te geven om het zo tot meerder begrip uit te leggen.

- *Je schijnt wel van groepjes te houden. Vroeger was je bij 'Frontaal' en nu behoor je tot de Pink Poets*.

- Maar de Pink Poets is eigenlijk begonnen als een grap. Het was oorspronkelijk een practical joke. Ik heb het op 22 november 1972 samen met Patrick Conrad opgericht. Het was zo dat men ons hier afschilderde als de Antwerpse gedegenereerde stadsdichters, en dat op een ogenblik dat de nieuwe realisten in het Gentse met luider trom werden ontvangen. En van die hoek uit, niet van hen persoonlijk, hoor, kregen wij nogal wat kritiek. Het was een reactie als grap. Op een gegeven moment had Paul Snoek eens gezegd: de nieuwe realisten, dat zijn de dichters van den akker. Ik vond dat heel plezant gezegd. En op dat ogenblik hebben Patrick Conrad en ik gezegd: kijk, wij gaan eens het totaal tegengestelde oprichten. Wij gaan een literair salon oprichten en we gaan dat dan nog in het roze schilderen ook en dat gaat de Pink Poets heten. En we hebben dat gedaan, bij wijze van practical joke. Dat ging zeer ecclectisch zijn en we gingen elke maand dineren in het sjiekste restaurant van Antwerpen en om daarin te komen moest je al de bestaande leden een heel duur diner in zo'n restaurant aanbieden. Enfin, dat kostte stukken van mensen, gewoon al om daar bij te mogen komen. Al die dingen waren in de geest van het nutteloze en het heel dure. Dat was werkelijk bewust.

Maar daar kwam plotseling zo een reactie op en men begon allerlei vragen te stellen, en er werden venijnige dingen over gezegd, zodat we uiteindelijk besloten: hé, men meet ons nu een image aan, dat we au fond niet bedoeld hadden. Maar kom jongens, laat ons het spel meespelen, en zo was Pink Poets plots daar. De rol die men ons toegedacht had, hebben we dan doorgespeeld. En momenteel schijnt het wel zo te zijn, als je het belang dat anderen eraan hechten nagaat, dat Pink Poets niet meer uit de Vlaamse literatuur is weg te denken. Maar dat was echt oorspronkelijk de bedoeling niet.

- *Er zijn heel wat overeenkomsten tussen Patrick Conrad en jij. Jullie houden beiden van het dandyeske. In jullie poëzie is er vaak sprake van het verval, van de ondergang, en dit wordt steeds ervaren als verbonden met schoonheid. Welke zijn nu volgens jou de essentiële verschillen tussen jou en Patrick Conrad?*

- De parallellen zijn er inderdaad wat de inhoud aangaat. Ook onze zin voor bepaalde dandyeske uiterlijkheden én essenties is niet te ontkennen. Ik ken trouwens het dandyisme een belangrijke sociale waarde toe. Zij is de anarchistische opstelling binnen de bourgeois maatschappij, een revolutie die van binnenuit op de maatschappij inwerkt. Oscar Wilde, Baudelaire, Edith Sitwell waren dandy's én revolutionairen, literair én maatschappelijk. Dat laatste wordt wel eens vergeten. De verschillen tussen mij en Patrick? Patrick schrijft minder klassiek dan ik. Ik schrijf meer naar het boek toe, hij meer naar het theatrale. Zijn denken en inspiratieve voedinsbodem is meer filmisch en dus meer op aktuele uiterlijkheden gericht, bij mij is dat wat verstilder, intiemer. Hierin schuilt niet het minste waardeoordeel. De wezenlijke gelijkenissen zijn veel groter dan de verschillen. Patrick is overigens een goed dichter. Daar komt het bij ons beiden op aan. Voor het overige moet het publiek maar oordelen.

- *Poëzie is voor jou alleszins ook een elitair verschijnsel*.

- Op deze vraag antwoord ik niet graag, omdat mijn antwoord bijna steeds verkeerd begrepen wordt, al dan niet te goeder trouw. Waarom, in godsnaam, zou ik elitair willen schrijven? Je schrijft natuurlijk vanuit jezelf en ook wel voor jezelf, maar toch ook en vooral om gelezen en begrepen te worden. Een gedicht moet per definitie communicatief zijn, een gedicht dat niet gelezen wordt is géén gedicht, maar slechts inkt op papier. Wel, weiger ik mijn poëzie ten dienste te stellen van wat dan ook. Poëzie is een autonoom medium. Als je de poëzie ondergeschikt maakt aan een boodschap, dan herleid je haar tot toegepaste kunst en beroof je haar van haar zelf-kreatieve impulsen. Het engagement van de poëzie ligt in zichzelf. Ik weet het, velen hebben haar sociaal dienstbaar trachten te maken. Zie maar wat er van de Auden-groep is terecht gekomen, alleszins weinig onsterfelijke

poëzie. Zelfs een Hans Magnus Enzensberger komt in zijn essays niet met zijn geëngageerde instelling in het reine. Laat de poëzie nooit een kind van de revolutie zijn, want de revolutie eet haar kinderen op, de poëzie inbegrepen. Het is trouwens ook een kwestie van efficiëntie. Een goed lopende bundel haalt hier zo'n duizend exemplaren, begin daar maar de wereld mee te veranderen. Daar zijn andere middelen en technieken voor, minder poëtische. Poëzie is niet elitair. Zij moet een individuele ontroering scheppen en op anderen overdragen. Dus van het individuele naar het algemene gaan. De andere weg, het algemene tot het individuele brengen, zou de poëzie alleen maar ontkrachten van haar essentieelste inbreng: haar vrije, persoonlijke kreativiteit, haar ultieme, individuele ontroeringskracht.

- *Er komt binnenkort een nieuw prozawerk van je uit, 'Buiten spel wuift de grensrechter'. Kun je daar iets over zeggen?*

- Dat is eigenlijk geen nieuw prozawerk. Ik heb een jaar of tien geleden geregeld korte verhalen geschreven voor verschillende bladen in de trant die men toen nogal oneerbiedig hier magazine-stories noemde. In Amerika zijn die magazine-stories een heel apart literair genre, dat even volwaardig is als het lange literaire genre. Dat komt natuurlijk omdat die magazine-stories, ook al waren ze geschreven door Graham Greene, Truman Capote en Jack Kerouac, voor het eerst gepubliceerd waren in bladen als 'Esquire' en 'Playboy' en daarom heeft men dat hier maar als halfwas genomen. Ik vind dat helemaal niet zo. Ze zijn niet commercieel, maar ze worden wel een beetje gedirigeerd door de functie voor wat ze moeten dienen. Ze liggen wel anders dan de literatuur, die wij gewoon waren, maar ze hebben zichzelf ontwikkeld tot een eigen vorm van literatuur. Ik heb er zo een vijftigtal geschreven, waar ik er dan een twintigtal heb uitgehaald en die heb ik dan herschreven. Die zijn indertijd verschenen bij Keesing onder de titel 'Muriels droom'. Maar Keesing heeft daar nooit een serieuze verspreiding aan gegeven, zodoende dat die alleen maar gekend zijn bij een paar ingewijden. Die verhalen staan nu in dat boek 'Buiten spel wuift de scheidsrechter', aangevuld met enkele nieuwe, die ik ondertussen geschreven heb, waarvan er een paar ook in Avenue zijn verschenen, en aangevuld met een paar fragmenten uit het 'Dagboek van een Pink Poet', die dus ook als afgerond verhaal kunnen doorgaan.

- *Heb je nog andere werken in voorbereiding?*

- Ik heb een roman die af is, maar ik heb daar heel lang over gedaan, zeven jaar. Die heeft nog geen titel. Ik had er een titel voor, maar die gaat niet door. Maar omdat ik er zo lang heb over gedaan, soms met tussenperiodes van twee jaar dat ik er geen lijn in schrijf, is het achteraf een zeer incoherente roman gebleken. Ik moest die dus volledig

herschrijven, om daar een serieuze eenheid van stijl in te gaan krijgen. Dat herschrijven zit er nu bijna op. De inhoud is nauwelijks een verhaal. Het is de beschrijving van een op en neer reizen tussen Vlaanderen en Parijs, maar de feiten dienen enkel als een soort van filmscherm waar de emotionele situatie van de hoofdpersoon, Hannover, op geprojekteerd wordt. Zij is een situatie van vervreemding die door opeenvolgende confrontaties met nogal bizarre toestanden tot een soort van bewustwording leidt, een zekere aanvaarding, geen overwinning of nederlaag, maar een compromis. Autobiografische elementen zitten er zeker in, maar dan enkel als door mij goed gekende decorgegevens. Het hoofdpersonage heeft maar tendele iets van mezelf, maar ik ben het geenszins. Vandaar dat ik hem een bijna abstracte naam heb gegeven, Hannover, de naam van een stad, tegelijk als naam en voornaam.

Dan ben ik ook aan een nieuwe dichtbundel bezig, waarin een vervolg op mijn ‘Litanie’ voorkomt. Er is ook een sonnettencyclus, het is ook weer één gedicht, dat heet ‘Place des Vosges’. Dat is een zeer speciaal plein in Parijs, met gelijke zijden in de trant van de pleinen der Franse koningen, en ik vind dat men daar veel van die sfeer in terugvindt. In sommige van mijn gedichten komt veel van die sfeer van weemoed, van een zekere luxe en esthetiek voor, en dit past ook wel bij het sonnetgenre, want het is eigenlijk de wetmatigheid van dat plein dat mij doet grijpen naar een zeer wetmatige vorm van poëzie. Een cyclus die bijna af is, zal ‘Spiersteen’ heten, gedichten bij zeer originele dansfoto's van de danseres-choreografe Jetty Roels. Het zijn geen gedichten als tekstillustratie bij de foto's. De gedichten lopen er naast... ze willen, geholpen door de foto's, tasten naar het innerlijke wezen van de dans zelf; zijn oerwezen, zijn kosmische taal, zijn éénslachtigheid, zijn lichamelijk en geestelijk samenvallen.

Paul Snoek

Pseudoniem van Edmond Schietekat. Geboren te St.-Niklaas op 17 december 1933. Was redacteur van 'Gard Sivik' en het 'Nieuw Vlaams Tijdschrift'.

Publicaties

Poëzie: Archipel (1954), Noodbrug (1955), Tussen vel en vlees (1956), Aardrijkskunde (1956), Ik rook een vredespijp (1957), De heilige gedichten (1959), Hercules (1960), Richelieu (1961), Renaissance (1963), Nostradamus (1963), Op de grens van land en zee (1964), De zwarte muze (1967), Gedichten 1954-1968 (1969), Gedichten voor Maria-Magdalena (1971), Gedrichten (1971), Gedichten 1954-1970 (1971), Frankenstein (1973), Ik heb vannacht de liefde uitgevonden (1973) en Welkom in mijn onderwereld (1978).

Proza: Reptielen en amfibieën (1957), Soldatenbrieven (1961, met Hugues C. Pernath), Bultaco 250cc (1972), Kwaak- en kruipdieren (1972), Een hondsdolle tijd (1978).

Bekroond met de Arkprijs van het Vrije Woord in 1963, de Driejaarlijkse Staatsprijs voor Poëzie in 1968, de Jan Campertprijs in 1971, de Eugène Baieprijs in 1972 en de Dirk Martensprijs in 1980.

Literatuur: 'De poëtische wereld van Paul Snoek' door Lieve Scheer (1966), 'Paul Snoek' in Profielreeks, uitg. Manteau (1974), 'Paul Snoek', monografie door Paul de Vree (1977).

Als kunstschilder hield hij talrijke tentoonstellingen in binnen- en buitenland.

Dit interview verscheen in maart 1979.

- Paul, je behoort, literair-historisch gezien, tot de tweede experimentele generatie, die soms ook de 55-ers wordt genoemd. Wat was volgens jou nu kenmerkend voor deze generatie en in wat verschilde ze van de Vijftigers?

- Zij verschillen van de Nederlandse Vijftigers heel weinig. Trouwens, de 55-ers waaronder meestal Gust Gils, Pernath en ikzelf gerekend worden, zijn allemaal gaan publiceren vòòr 1955. Zo word ik in het buitenland en ook in Nederland nu al meer en meer gerekend bij de Vijftigers. Het is idioot van een generatie, die in de vijftiger jaren begonnen is, 51-52, van dan plots een andere generatie te maken, in Vlaanderen alleen, de 55-ers, die trouwens in Nederland niet is komen opdagen. Jan Walravens is de oorzaak en ook wel 'Tijd en Mens'. Het tijdschrift 'Tijd en Mens' is een poos gefusioneerd geweest met 'Podium', het tijdschrift dat de spreekbuis was van de Nederlandse Vijftigers, en zij hebben Gust Gils en ik, Pernath minder, meestal blijven beschouwen als behorende tot de Vijftigers. Claus, die in Parijs zat, heeft daar die mensen ontmoet, en wordt dan ook als een Vijftiger beschouwd. Maar bijv. Bontridder, Cami, Wauters, die worden weinig als de Vijftigers bekeken, die noemt men meer de mensen van 'Tijd en Mens'.

Om het onderscheid te maken in Vlaanderen hebben ze de mensen, die rond 'Gard Sivik' gegroepeerd waren, de 55-ers genoemd.

- Je eerste bundel 'Archipel' is in 1954 verschenen en werd dus in 1953 geschreven. Nu is het tijdschrift 'Tijd en Mens' verschenen van 1950 tot 1954. Je had dus normaal in dat blad ook kunnen publiceren. In je autobiografische roman 'Een hondsdolle tijd' schrijf je op blz. 88: 'Walravens, Claus en Boon van Tijd en Mens wilden onze gedichten niet opnemen.' Maar je hebt wel in het Nederlandse 'Podium' gepubliceerd. Zie je daar een verklaring voor?

- Ik heb heel veel in 'Podium' gepubliceerd, jarenlang, nadat ik uit 'Gard Sivik' was weggegaan. En nadien meer in de traditionele Vlaamse literaire tijdschriften. Maar bij 'Tijd en Mens' was het ook weer zo dat Walravens, Boon en Claus moesten beslissen over de opname en dat zij in die periode misschien zelf te veel van hun werk moesten publiceren. Ze hebben de jongeren gewoon niet aanvaard. Ze hebben er slechts één aanvaard, die toevallig wat gedichten geschreven heeft, die epigonisme van Claus waren. Maar voor de rest is er nooit iemand van buiten de groep van 'Tijd en Mens' in dat blad opgenomen. Gust Gils heeft er niet in gestaan, en ikzelf ook niet, hoewel wij wel aan Walravens teksten gestuurd hadden. Maar op het einde, in 1954, liep het niet 'Tijd en Mens' slecht. Het verscheen zeer onregelmatig en ze hadden waarschijnlijk veel te veel van hun eigen kopij om daar nog jongere mensen bij te nemen. Walravens heeft het wel be-

treurd en heeft dat dan weer goed gemaakt met zijn verschillende bloemlezingen ‘Waar is de eerste morgen?’.

- *Samen met o.a. Gust Gils, Hugues C. Pernath,en Tone Brulin heb je in 1955 het tijdschrift ‘Gard Sivik’ opgericht. Waarom hebben jullie daartoe besloten? Bestond er bij jullie een gemeenschappelijke visie op de literatuur?*

- Dat is een moeilijke vraag. Het is gebeurd door kennismakingen. Pernath publiceerde toen al in het tijdschrift ‘De Nevelvlek’, waar ook Hugo Raes aan verbonden was en de toneelschrijver Jan Christiaens. Daarnaast was er Gust Gils, die zowat links en rechts publiceerde, maar meest in eigen beheer uitgaf. En dan was er ook nog een zekere Simon Vanloo, dat was de schrijversnaam van Paul Possemiers, die ik heel toevallig ontmoet heb en die mij in contact heeft gebracht met Gust Gils, van wie hij had gehoord dat de mensen van de v.z.w. Gard Sivik, dat nu nog een kroeg is in Antwerpen, zinnens waren als culturele activiteit in het kader van de statuten een tijdschrift uit te geven. Toen zijn we gaan praten met Gust Gils, die ik dus niet kende, ook met Pernath, die ik helemaal niet kende, en wij zaten inderdaad, heel gek genoeg, een beetje in die zelfde sfeer. Ons werk verschilde wel van mekaar, meer dan bij de eerste Vijftigers. Ons werk was tamelijk uiteenlopend, hoewel er overeenkomsten waren. Gust Gils was heel surrealistisch, naar het sarcastische, wat hij altijd gebleven is, naar het bijna cynische georiënteerd. Pernath had het meer van de Franse literatuur, invloeden van de Franse surrealisten, terwijl ikzelf een beetje overal bij paste, bij de Franse surrealisten, de Duitse expressionisten en Dada.

Wij waren dus tegen wat men toen noemde de ‘zoetwaterliteratuur’, dat waren dus de gedichten, die toen nog geschreven werden door Jonckheere, Coole, Herremans, Daisne. Dat was allemaal troef. En op dat ogenblik al begonnen de mensen van ‘Tijd en Mens’ een beetje te verstillen. Zij waren ook al tien jaar ouder dan wij. Maar de dichters rondom ‘Tijd en Mens’ hebben niet veel gepubliceerd, behalve Claus dan. Kijk naar Marcel Wauters, dat is geen veelschrijver. Ben Cami publiceerde weinig en Bontridder is ook iemand, die het heel kalm aan deed. Zij hadden misschien minder behoefte aan een generatieverband dan aan een groep, een beetje een avant-gardegroep, en ‘Tijd en Mens’ was een Zuidvlaamse en Brusselse aangelegenheid met Walravens op kop. Terwijl er in Antwerpen geen enkele georganiseerde avant-garde bestond. En ik was georiënteerd op Antwerpen en daar had je ook nog de kring van ‘De Tafelronde’, een avantgarde met mensen als Adriaan de Roover en Paul de Vree. Maar die stonden daar dan ook alleen en ongelukkig in een zwerm van mensen, die waren in ‘De Tafelronde’ meer samengekomen omwille van een soort verbond

na de oorlog, een overeenkomst die hen had gebonden tijdens de oorlogsjaren. Het was meer een romantische, een idealistische drijfveer, die deze mensen bij mekaar hield. Terwijl wij precies andersom waren. Wij gingen tegen alles tekeer. Wij hebben trouwens erg combatieve stukjes in de 'Gard Sivik' van die tijd geschreven. Maar dat heeft dan ook niet blijven bestaan. Er zijn dan andere mensen bij gekomen. Velen hebben de mogelijkheid gehad om daarin te publiceren. Maar als groep heeft het feitelijk nooit bestaan, buiten dan dat er een hechte vriendschap was tussen Gust Gils, Pernath en ikzelf.

- *Na je legerdienst heb je dan ontslag genomen uit de redactie van 'Gard Sivik'. Waarom heb je dat gedaan?*

- Wel, ik heb dat gedaan omdat er toen al een aantal mensen bij gekomen waren, Nederlanders als Sleutelaar en Vaandrager, en ik vond dat het nutteloos vechten was. Wij hadden in Vlaanderen met 'Gard Sivik' weinig weerklank. De weerklank van dit blad is pas gekomen nadat 'Gard Sivik' is overgenomen door de Nederlandse groep met Armando en Hans Verhagen, en ook Cees Buddingh'. Dan pas is 'Gard Sivik' belangrijk geworden. Hier bij ons was het belangrijk omdat het ten slotte een soort springplank was voor de zogenaamde tweede generatie, de mensen die geen kans hadden gekregen in 'Tijd en Mens'. Normaal had 'Tijd en Mens' moeten verder gezet worden. Daar is trouwens over gesproken. Dan hadden wij daar ook bij geweest. Maar dat is niet gebeurd. En in de jaren 1959 hadden wij allemaal al wat publikaties, wij hadden een uitgever en de noodzaak om gezamenlijk op te treden was verdwenen. In Nederland konden we ook publiceren. Er was dus geen behoefte meer aan een combatieve houding, aan bijna een agressieve houding tegenover het reactionaire wat ons omringde. Tenslotte begonnen wij ook te publiceren, ik althans eerst, en daarna ook Pernath, in bladen als het Nieuw Vlaams Tijdschrift en De Vlaamse Gids, en dat was ook weer door onze kennismaking met Gaston Burssens, die heel veel gedaan heeft om jongere mensen in het N.V.T. te krijgen. Terzelfdertijd ging 'Gard Sivik' op de Nederlandse toer en ik kon mij niet meer verzoenen met die houding, die Armando, Hans Verhagen en Vaandrager hebben aangenomen. Ik vond dat niet bij mij passen. Zij brachten ook een heel ander soort poëzie. Zij begonnen zich af te zetten tegen de Vijftigers, waartoe wij behoorden. Wij behoorden niet tot die latere, Nederlandse 'Gard Sivik', maar typisch tot die Vlaamse experimentele generatie, die omwille van de literatuurgeschiedenis in twee stukken is gesneden. Wij gingen toch niet gaan vechten tegen dingen, waar we zelf in geloofden en nog steeds in geloven. Dan heeft ook Pernath ontslag genomen. Gust Gils is er nog een tijd bij gebleven, maar die nam niet meer actief aan het beleid van het tijdschrift deel.

- *In je vroegste poëzie meen ik een invloed te herkennen van Hans Lodeizen en van de Duitse expressionisten, vooral van Else Lasker-Schüler. Later is er dan meer invloed van Lucebert mogelijk.*

- In mijn eerste poëzie is er inderdaad een klein beetje invloed van Lodeizen, maar ik was toen ook nog bitter jong, ik was 20 jaar. Ook heb ik een heel klassieke scholing gehad. Ik heb heel wat geleerd van een leraar van mij, Anton van Wilderode, die Nederlands gaf. Het is normaal dat die man mij de klassieke waarden in de moderne literatuur en poëzie heeft leren kennen. Daarnaast en daarna heb ik die opleiding gehad, of laat ons zeggen, door lectuur en door discussies met Gils, Pernath en andere mensen, ook met Nederlanders - ik zat veel in Nederland - het is maar normaal dat ik mij op 18-jarige leeftijd vooral aangetrokken voelde tot een Lodeizen, die mij dan ook wat beïnvloed heeft. Maar als je kijkt naar de eerste gedichten van Paul Rodenko, dan zie je dat die mij ook hebben beïnvloed. En ook de eerste gedichten van Guillaume van der Graft, die ik altijd heb bewonderd. In die sfeer zat ik. Later, na mijn legerdienst in Duitsland, waar ik heel veel heb gelezen en vooral met de Duitse expressionisten heb kennis gemaakt. Ik kon daar uitsluitend Duitse poëzie kopen. Ik werd hierdoor zodanig beïnvloed dat men dacht dat het invloeden van Lucebert waren, maar ik heb dezelfde invloeden als Lucebert gehad: Arp, Hulsenbeck, Janko, Stramm, Ivan Goll en al die mensen. Die heb ik heel aandachtig gelezen en daar blijven dan, als je jong bent en veel schrijft, sporen van over. Van Else Lasker-Schüler heb ik niet veel gelezen, maar zij zit misschien ook weer in diezelfde geest, waarin ik mij toen bevond. Het gebeurt regelmatig dat men van iemand zegt, dat hij beïnvloed is door die of die, wat helemaal niet het geval is. Maar het is een verschijnsel, dat sommige mensen die uit dezelfde periode en uit eenzelfde milieu komen met dezelfde vorming, ook in hun manier van schrijven en woordgebruik, hun aandacht voor sommige dingen en het niet bekijken van weer andere, zoveel overeenkomsten vertonen, dat men dikwijls zegt, die hebben mekaar beïnvloed. Ik heb het laatst nog meegemaakt in Joegoslavië, waar ik met een dichter sprak van een ander land. Wij lazen toen mekaars gedichten in vertaling. En het konden net gedichten van mij geweest zijn of gedichten van hem. En wij hadden mekaar nooit gezien of nooit gelezen. En dat is wel een verschijnsel dat de universaliteit of de grenzeloosheid - ik bedoel dan geografisch - van poëzie beklemtoont. Wat zeer belangrijk is. Waar hier te weinig naar gekeken wordt omdat de meeste mensen alleen maar Nederlandse poëzie lezen. Zij hebben geen bakens buiten onze literatuur. Dat is zeer belangrijk en prettig voor jezelf als je dat kunt vaststellen.

- *Je bent met Hugues C. Pernath jarenlang een literaire tweeling ge-*

weest. Jullie hielden samen de manifestatie 'Poetry in Cristal Palace' te Antwerpen en hebben ook samen de bundel 'Soldatenbrieven' gepubliceerd. Hoe heb je Pernath leren kennen en wat trok je bij hem aan? Ten slotte schreef hij toch een poëzie, die sterk verschilde van de jouwe.

- Ik heb hem eerst leren kennen in Gard Sivik verband en daarna, toen ik mijn legerdienst deed, mijn opleiding in Mechelen, was hij daar ook als beroepsmilitair. Hij was daar eerste sergeant. En wij waren heel dikwijls bij mekaar. En wat trok mij bij hem aan? Ik vond het een fijne vent met een uiterst moeilijk karakter, maar hij bezat iets wat anderen niet hadden. Hij was verfijnd, hij hield van rariteiten, antiek, van schilderijen. Wij waren allebei bevriend met veel schilders. Hij was een vriend. Later taande deze vriendschap wegens zijn huwelijk, maar het gaat zo in het leven, dat je sommige mensen gedurende jaren bijna wekelijks of meer dan één keer in de week ziet en dan zie je ze jaren lang bijna niet meer. Vooral ook door mijn verhuizen naar West-Vlaanderen heb ik veel contacten verloren met mensen in de streek van Antwerpen.

- *Die 'Soldatenbrieven' waren eigenlijk geen echte brieven, maar stukjes literatuur, eigenlijk poëzie in proza. Het was een zuiver literair project*.

- Het is een literair project. Het heeft niets met brieven te maken. Het waren dus gedichten in de vorm van brieven, niet brieven in de vorm van een gedicht, dat kan ook. Maar het zijn gewoon gedichten, die wij uitwisselden, die we naar mekaar stuurden.

- *Hoe schrijf je nu een gedicht? Ik las ergens dat je begint met enkele losse woorden op papier te zetten*.

- Ik weet nooit wanneer ik zal schrijven. Dat is op alle mogelijke uren van de dag, op alle mogelijke plaatsen. Het gebeurt dat je zo een paar woorden ergens leest, dat je iets noteert, of dat je iets anders vindt, of het schiet je te binnen en je noteert er nog een paar woorden bij. Dat bewaar je, of je gooit het weg. Als je het weggooit en je kunt je het weer herinneren, dan daagt het toch weer op als je gaat schrijven. En op een zeker moment heb je zo een half blad of een blad vol met allemaal notities en woorden en klanken en vreemde dingen, waarin je een soort orde begint te zoeken. Er moet een verband bestaan. Ik ga altijd uit van de overtuiging dat je, wanneer je in een half uur of een uur tijd allerlei flitsen, die door je hoofd schieten, en wanneer je die kunt magazineren en je die kunt noteren, dat er een verband moet bestaan. En dat verband is waarschijnlijk het gedicht dat nog moet geschreven worden, maar dat weet je niet. En dan begin je daarin te kneden en te zoeken en te schrappen en bij te voegen en uiteindelijk blijft er wat over dat een gedicht zou kunnen worden. En dan, door er hard op te werken, wordt het een gedicht.

Ik maak soms dertig versies van een gedicht. Ik kan aan een gedicht werken tot ik zeg, nu moet ik er afblijven. Het is gelijk een schilderij. Je kan het altijd nog verbeteren. Er is altijd nog iets dat je kan bijvoegen of weglaten of veranderen. Maar je moet op een zeker ogenblik ophouden. Want het wordt dan ofwel te schraal ofwel te rijk. Door het métier te kennen - ik schrijf nu toch ook al 25 jaar gedichten - begin je aan te voelen, wanneer iets op zijn poten staat of niet.

Ik lees de gedichten die ik schrijf steeds luidop.

- *Eigenlijk ben je altijd een esthetisch dichter geweest, in tegenstelling met de Tijd en Mens-dichters, die erg sociaal geëngageerd waren*.

- Ja, ik ben altijd een estheticus geweest en ook een romanticus, maar niet die zoetwater-romantiek à la Van de Woestijne of die mensen van ‘'t Fonteintje’, dat noem ik platte romantiek. Maar ik zie mij bijv. meer verwant met een dichter als Nijhoff. Hij heeft ook veel stuks-gedichten gemaakt, apart staande gedichten.

Ik voel mij absoluut niet sociaal geëngageerd. Ik heb daar geen tijd voor om mij voor politiek te interesseren. Als mens in de maatschappij voel ik mij zo weinig aangetrokken tot het politieke en sociale gedoe. Ik ben daar niet voor weggelegd. Ik vind het niet esthetisch genoeg, niet verfijnd genoeg. Het is allemaal zo rommelig, arrivistisch, vies. Ik doe daar niet aan mee.

- *Waarom ben je op zeker ogenblik met ‘Reptielen en amfibieën’ op proza overgegaan? Was dat onder invloed van Gust Gils?*

- Nee, Gust Gils o.a., maar ook anderen als Vinkenoog en Jan Elburg maakten zo'n kleine stukjes. Toen werd er ook wel, zoals nu nog veel in Duitsland gebeurt, een soort poëtisch proza geschreven, paraproza en dat trok mij aan. Van Ostaijen heeft dat ook gedaan. Dat is dus de dichter, die ook graag eens proza zou schrijven. Dan maak je zo'n paraproza, dat zijn bijna gedichten in proza. Maar de sfeer ervan is poëzie. Je kunt daar alle kanten mee uit. Zoals die ‘Reptielen en amfibieën’, die ik later opnieuw heb laten uitgeven onder de titel ‘Kwaak- en kruipdieren’, wat ik niet had moeten doen, maar de uitgever stond daarop. Dat zijn stijloefeningen en tijdschriftbijdragen. Die zijn bijna allemaal in ‘Podium’ of in ‘Gard Sivik’ verschenen. In tijdschriften vind ik dat wel goed. Die discipline, dat soort schrijven, is bij ons heel weinig beoefend. Er zijn weinig mensen, die paraproza gemaakt hebben.

Daarna is ‘Bultaco 250cc’ gekomen. Dat zijn dus verhalen. Daar is geen poëzie meer mee gemoeid. Dat zijn geconstrueerde verhalen, met flash back, met al wat erin komt. Al de procédés, die je in een verhaal kunt toepassen, staan daarin. Er is zelfs ook een verhaal over een verhaaltje. Die heb ik geschreven net na mijn ‘Gedrichten’. Ik

ben dat proza gaan schrijven omdat ik mij bevrijd voelde van die ballast van de poëzie, van het poëtische schrijven. Toen wilde ik eens een lang verhaal schrijven, een roman. En dan heb ik de eerste vier hoofdstukken geschreven van 'Een hondsdolle tijd', die in De Vlaamse Gids zijn verschenen, maar daar is het mee opgehouden. Had ik toen die roman volledig geschreven, dan had ik er succes mee gehad, want toen was het nog 'in'. Nu ben ik er tien jaar te laat mee gekomen. Maar dat geeft niet. Ik heb het geschreven in een heel lichte stijl en misschien is die roman een definitieve bevrijding geweest van de dichter, die proza schrijft of de prozaschrijver, die poëzie wil maken. Als ik nu aan proza begin, weet ik precies wat mij te doen staat. Het zal geen gemaakt proza zijn, geen onleesbaar of archaïsch proza.

- *Proza schrijven betekent voor jou vooral vertellen*.

- Het is vertellen. Het is werkelijk het onderwerp mededelen. Ik wil iets vertellen in mijn roman. Ik heb iets te zeggen en ik ga daarover een verhaal maken. Als ik de mensen niet kan boeien of amuseren met een verhaaltje, dan kan ik beter een gedicht schrijven. Als ik werkelijk zo diepzinnig moet gaan, dan schrijf ik liever poëzie. Ik wil een verhaal brengen dat op zijn poten staat, de mensen moeten het zien gebeuren. Ik ga hen zeggen wat er gebeurt. Het is visueel, zoals alles wat ik maak.

- *Je hebt eens gezegd dat de beelden de sporten zijn van de ladder waarmee men een gedicht opbouwt. Het beeld is of was althans toen toch het belangrijkste element van het gedicht*.

- Dat was het vroeger, maar in mijn huidige poëzie gebruik ik minder esthetiserende beelden. in de 'Gedrichten' is het al het geval niet meer, maar ook in 'De zwarte muze' en in 'Welkom in mijn onderwereld' is het al minder het geval. Meer en meer komen gevoelens erbij te pas, maar die moet je dan op die manier kunnen verwoorden dat ze ten eerste als poëzie kunnen gelezen worden, en daarvoor heb je beelden nodig of heb je speciale woorden nodig.

Dat van die sporten van een ladder, zou ik nu anders formuleren. De beelden die je gebruikt zijn tenslotte een soort adempauze voor de verbeelding van de mens, want die leest ook door jouw verbeelding heen. Die beelden zijn kleuren die je bijbrengt. Het is dus niet zwart-wit, het is gekleurde poëzie. En hoe meer mooie, goed geplaatste, geschikte, harmonieuze beelden, die dus onder mekaar niet vechten, hoe meer je van dat soort beelden in een gedicht kan gebruiken, zonder dat je het overlaadt (het is ook gelimiteerd het aantal beelden), hoe beter je die kunt gebruiken, hoe gemakkelijker een gedicht kan gelezen worden en hoe visueler de mensen het zich kunnen voorstellen. Ik erwijt aan sommige soorten poëzie, die cryptische poëzie, dat

daar af en toe wel eens een beeld in komt, maar het beeld gaat verloren in allerlei woordgestamel. Het komt niet boven gelijk een vis, die je plotseling in het water zou zien. Zo is een beeld. Of iets dat je plotseling herkent. Ja, iedereen gebruikt beelden anders, dat kan je zien trouwens aan het verschil tussen de poëzie van allerlei verschillende mensen. Voor sommige mensen is het beeld functioneel, voor andere mensen is het beeld het begin van het gedicht, voor nog anderen is het gewoon een kleur, die je er bij voegt. Voor mij is het heel belangrijk, het beeld. Ik vertrek soms van een beeld. Maar je schrijft geen poëzie omdat je een paar goede beelden hebt. Wel omgekeerd. Je poëzie is goed omdat er een paar goede beelden in staan, maar met die beelden alleen maak je nog geen poëzie.

- *Wat denk je over 'De poëtische wereld van Paul Snoek', de studie van Lieve Scheer, die volgens de ondertitel een 'proeve in close-reading' zou zijn?*

- Die heb ik niet gelezen.

- *De laatste jaren gebruik je vaak een spreektoon in je gedichten, waarbij je je direct tot de lezer wendt*.

- Ja, ik betrek meer en meer de lezer in mijn gedichten. Dat is door de ervaring. Als je wat ouder wordt, heb je dus al meer ervaring. En je betrekt dan de mensen voor wie je schrijft directer. Ze zijn geen toeschouwer meer, maar je wil ze daarin betrekken, in wat je schrijft, omdat je van die mensen veronderstelt dat ze het ook meegemaakt hebben, of dat ze het beter zullen begrijpen als je ze erbij betrekt. Daarom komt in mijn gedichten soms voor: 'ja mensen, ik weet het' of 'mijn lieve mensen', 'och vrienden' enz. Dat is het willen overtuigen, het willen zeggen: kijk mens, dat is nu mij overkomen en ik zou willen dat je het toetst aan je eigen ervaringen.

- *Humor en het speelse zijn twee belangrijke elementen van je poëzie, die we ook bij Gils terugvinden. Dit schijnt wel een generatieverschijnsel te zijn, al vormt Pernath daar dan weer een uitzondering op. Wat zouden de oorzaken zijn van deze elementen, misschien het feit dat jullie niet bewust de oorlog hebben meegemaakt?*

- Dat is mogelijk, maar wij hebben al zo veel oorlogen meegemaakt ondertussen. We hebben de tweede wereldoorlog aan den lijve ondervonden. Wij hebben ook honger gehad. We hebben soldaten zien neerschieten en gevangen nemen. Ik heb dat allemaal gezien. Maar wij wisten misschien niet heel goed wat de anderen, die ouder waren, overkwam. Maar ik denk dat het een persoonlijke ingesteldheid is en ook het feit dat wij nogal op het buitenland geïnspireerd waren, niet dat strakke, triestige, Vlaamse, romantische, gevoel van schoonheid moet triest zijn en dichters moeten lijden en al die dingen, kunstenaars zijn mensen die afzien, die Germaanse romantiek van al die

dingen, dat hadden wij niet nodig, dat hadden wij niet meegemaakt. Ik denk dat het eerder dat is.

- *Gils en Pernath hebben steeds gepoogd hun poëzie zo veel mogelijk te objectiveren, terwijl jij precies andersom bent, je probeert zo veel mogelijk jezelf er bij te betrekken*.

- Ik vind als ik poëzie schrijf dat ik daarbij betrokken ben. Ik kan geen poëzie schrijven alsof een derde ze zou schrijven. Heel moeilijk. Ik vond het een persoonlijke aangelegenheid. Pernath heeft het vroeger niet gedaan, maar in zijn later werk is het nog meer. Dat is de grootste subjectieve poëzie, die er bestaat. Het is bijna zoals Hadewych, gelijk de mystiekers. Het is bijna mystiek wat Pernath schrijft. Het wordt een randgeval van de poëzie. Wel, dat heb ik nooit willen worden. Ik betrek mezelf daarin. Ik kan maar mezelf als voorbeeld stellen. Daarom schrijf ik nogal vaak over mezelf, omdat de mensen het dan beter begrijpen, als ging het om henzelf.

- *Het kosmische en het dierlijke zijn primordiaal in je poëzie. Hoe komt dat eigenlijk?*

- Omdat die dingen mij zeer erg interesseren. Er zijn andere dingen in de wereld dan de mensen, of de daden er mensen of wat de mensen gemaakt hebben. Er zijn zoveel dingen. Voor de mens bestond, was de wereld er al. De kosmos en de dieren waren er al. En tenslotte gaan we daar terug naartoe. Ik denk dat zo om de 50 of 100.000 jaar, wat er van de mensheid op de aardbol is, verdwijnt, of dat het met kleine, heel minieme hoeveelheden hier en daar overblijft, dat ze terug naar een primitieve toestand gaan, dat er dan door allerlei catastrofen, bijna apocaliptische gebeurtenissen, het aanschijn van de aarde, dus het natuurlijke, geografische, klimatologische van de aarde dat daardoor wordt bepaald, dat die worden gewijzigd en dat er dan wel dieren blijven bestaan en dat er andere dieren opkomen, dat tenslotte de aarde blijft bestaan. Het kosmische besef dat ik heb, is dat ik er mij van bewust ben dat tenslotte dat kleine leven, die paar seconden als je ze toetst met het bestaan van de aarde, dat alles zo weinig belangrijk is. En dat je met dat besef moet leven, dan leef je gemakkelijker. Dan is het draagzamer. En ook de wereld van dieren, van sterren, van planten, van alles wat leeft en ook van wat niet meer leeft, vind ik zeer belangrijk. Dat omringt mij en dat heeft mij tenslotte beïnvloed. Dat houdt zich met mij bezig, zonder dat ik het weet.

Dat speelt ook een grote rol in mijn schilderijen. Het zijn altijd planten en dieren, en soms staat er iets op dat op een mens gelijkt, maar meestal niet. Het is dat oerleven, dat wij niet kennen, dat mij boeit.

- *Je bent ongeveer gelijktijdig beginnen schilderen en gedichten schrijven. Hoe komt het dat de poëzie de bovenhand heeft gehaald?*

- Zoals ik te laat gekomen ben om bij de Vijftigers te behoren, ben ik ook een jaar of vijf, zes te laat gekomen om bij Cobra te horen, waar ik toch een tijd niet alleen door beïnvloed ben geweest, maar ik schilderde ook Cobradingen zonder dat ik ze gezien had. Maar ik heb nooit tot die groep toebehoord. En o.a. Ivo Michiels schreef toen ik mijn eerste expositie in Antwerpen hield dat het beïnvloed door Cobra was. Ik had het wel gezien, maar ik had zoveel jaren daarvoor ook al geschilderd. En ik was toen ook nog veel in contact met schilders zoals Paul Van Hoeydonck, Bert De Leeuw, Dan Van Severen, Mark Verstockt, en die vonden dat ik maar beter schreef in plaats van te schilderen. Dat is heel toevallig gebeurd. Ik heb nog geëxposeerd in 1956 in Taptoe te Brussel, waar de mensen van Cobra zaten, Alechinski en Jorn, en mijn werk zat volledig in die lijn, en was ik de Parijse toer opgegaan, dan was ik daar waarschijnlijk ook bij geweest gelijk Lucebert tenslotte. Hij schreef ook en schilderde. Hij is er bij gevallen op het einde, op het nippertje, en ik niet. Ik beklaag mij dat niet. Maar waarom houdt iemand op met iets en begint hij later opnieuw? Er zijn aanleidingen toe. Moesten we dat allemaal op voorhand weten, dan was de pret eraf.

- *Het woord 'heilig' komt vaak in je gedichten voor. Je hebt zelfs een hele bundel 'De heilige gedichten' genoemd. Dit woord gebruik je natuurlijk niet in de religieuze zin*.

- Nee, het is misschien het tegenovergestelde. 'De heilige gedichten' zijn ontheiligde gedichten. Maar daardoor zijn ze ook weer ergens heilig. Heilig is voor mij het meest waardevolle. Het is een belangrijk woord voor mij.

- *In deze bundel 'De heilige gedichten', schrijf je ook: 'Maar poëzie is woede'. Ik heb de indruk dat je je in deze bundel hebt afgezet tegen de frustraties, opgedaan tijdens je legerdienst*.

- Ja, die zijn tijdens mijn legerdienst geschreven. Het was dus anti-religieus, anti-militaristisch, ook anti-sociaal, anti-autoritair. Ik voelde mij daar als een slaaf. Ik moest daar in dat tamme leger dingen doen, die ik dom vond en die ik dan ook zo weinig mogelijk deed. Dat juk draag ik niet. En daar heb ik mij tegen afgezet. En terzelfdertijd komen er al die andere dingen bij, nl. alles waar ik vroeger de dwang van heb moeten ervaren en dulden, tijdens de jaren van mijn opvoeding en ook later. Daar heb ik mij tegen afgezet. En ook wel tegen de poëzie een beetje, tegen het schrijven zelf. Daarom heb ik het ook anti-gedichten genoemd.

- *Je bundel 'Gedrichten', die veel later is ontstaan, blijkt eenzelfde functie te hebben. Deze zijn blijkbaar bedoeld als een zuiveringsactie binnen de eigen verworvenheden, een actie om te vermijden in een vaste techniek verstrikt te raken*.

- Absoluut. Dat is heel juist. Na die gedichtenreeks ‘Hercules’, ‘Richelieu’, ‘Nostradamus’, ‘De zwarte muze’, zat ik op het einde van mijn latijn. Het werd vervelend. Dan heb ik een tijdje opgehouden. Dan ben ik proza gaan schrijven. Terzelfdertijd schreef ik dus die gedrichten als een soort reactie daartegen, een soort catarsis, een zuivering. Ik wilde terug het verhaal in mijn poëzie brengen. Het was meer woordgestamel met beelden. Het was cryptisch geworden. En dat wilde ik er totaal uit.

- *Er is reeds vaak gewezen op het belang van het water in je poëzie, en ook van de zee, dat bij jou een creatief symbool is. Ook de zon is dat. Je schrijft: ‘De zon is immers een vader’. In de bundel ‘Ik rook een vredespijp’ komt een cyclus voor, ‘Ik leef onder water’. Je hebt ook eens gezegd dat het water de grondstof van je verbeelding was. Wat bedoelde je daarmee?*

- Alles wat in water leeft, daar houd ik van. Ik ben heel erg aangetrokken tot water. Alles wat vloeibaar is, wat los is, lenig is, de natuur. Ik denk dat het dat allemaal is. Maar het woord ‘water’ en ook het woord ‘waarheid’, dat zijn zo van die kernwoorden, sleutelwoorden, die ik mij heb eigen gemaakt en een beetje te ver gegaan misschien. Het water is het element waarin ik mij heel lekker voel, alhoewel ik nu niet bepaald een zeer goed zwemmer ben. Ik hou van in het water stoeien, maar bijv. niet in een zwembad, daar heb ik een hekel aan. Ook het contact met het water in de natuur, in een rivier of in een meer of in een zee, maar niet in een zwembad. Ik kan daar niet in. Ik vind dat verschrikkelijk artificieel. Dat is zoals een kuip. Dat je in een bad kruipt om je te wassen, dat vind ik normaal, maar als je gaat zwemmen, om in het water te liggen, dat is het contact met de natuur, en te weten dat er planten onder jou zitten, dat is toch veel belangrijker. En lissen waartussen je kan zwemmen. De meeste mensen zijn daar vies van. Die zijn altijd bang dat ze zullen blijven haperen aan een waterplant. Ik vind dat enorm gezellig.

- *De bundel ‘Hercules’ bevat gedichten, die helemaal niet over grote heldendaden of krachtpatserijen handelen. Waarom heb je dan deze titel gekozen?*

- Nee, ‘Neptunus’ ware beter geweest, want er wordt daar veel over water geschreven. Hercules is de sterkte. Plotseling werd ik mij bewust van het feit dat ik goede gedichten had, dat ik iets nieuws gevonden had. Het was een vernieuwing. Na ‘De heilige gedichten’ ben ik dus aan ‘Hercules’ begonnen en ik vond dat het sterk was. Er wordt trouwens veel over sterkte en kracht in die gedichten gesproken. En dat heb ik bedoeld met Hercules.

- *En wat heb je dan gezien in de figuur van Richelieu, naar wie je de volgende bundel hebt genoemd?*

- De bundel ‘Richelieu’ is verfijnder. Na die ‘Hercules’, na die sterkte, ben ik meer gaan verfijnen. Het is ook barokker. Richelieu was voor mij zo een pracht. Het zijn ook mooiere gedichten. Ze zijn esthetisch afgewerkt, en daarom vond ik dat Richelieu, die civiele kardinaal, en al dat gedoe daarrond ook die historische figuur, een goede titel was.

Na ‘Hercules’ en ‘Richelieu’ volgde de derde bundel, ‘Nostradamus’. Die is veel profetischer. Daar ga ik op de profetische toon. Ook betrek ik er al mensen bij. Ik wil ze al overtuigen van wat ik gevonden heb, dus die sterkte van ‘Hercules’, het expansieve, het zich goed voelen daarin. Dat is ‘Nostradamus’.

- *Je hebt in 1962 ook een opstel gepubliceerd. ‘De waarheid van de dichter’, dat verscheen in Dietsche Warande en Belfort. Daarin schrijf je o.m.: ‘De dichter is een ziener’. Was dit de theoretische grondslag, waarop je ‘Nostradamus’ hebt geconcipieerd?*

- Nee, dat stukje heb ik terzelfdertijd met de gedichten geschreven. Het is een soort weerslag van wat ik zelf in die tijd dacht over mijn poëzie. Ik heb het niet opgenomen in mijn dichtbundel. Ik had het er wel mogen bijnemen. Dat had niet misstaan als inleiding, maar ik heb het dan weer niet gedaan. Trouwens, als ik ooit nog eens mijn verzameld werk uitgeef, dan zal dat stukje, ‘De waarheid van de dichter’, juist voor of juist na ‘Nostradamus’ komen. Het is een beetje in literair proza het beschrijven van het water en de waarheid van de dichter, het röntgenoog en al die dingen. Het is bijna schrijven over het schrijven van gedichten.

- *In ‘De zwarte muze’ hebben dan duisternis en leegte je poëzie doordrongen*.

- Ja, dat is ook belangrijk. Pas in de periode van ‘De zwarte muze’ ben ik in mijn leven geconfronteerd geworden met zorgen, met financiële zorgen, met zakelijke moeilijkheden, terwijl in al die vroegere jaren ik praktisch onbekommerd heb kunnen bestaan. Ik had een goede job. Ik was jonggehuwd. En ik was met minder tevreden dan later. Na ‘Nostradamus’ ben ik in een zaak gegooid geweest in West-Vlaanderen, een paalfunderingsbedrijf, waar ik een jaar of vijf geleden ben uit verdwenen. En van dan af zijn er steeds zorgen geweest. De toon van ‘De zwarte muze’ is dan ook niet positief als in de voorgaande bundels. Het is ernstiger geworden. En de gedichten lopen ook een beetje meer uit mekaar. Het vormt minder een eenheid als bundel. De bundels ‘Hercules’, ‘Richelieu’ en ‘Nostradamus’ waren veel compacter eenheden, terwijl in ‘De zwarte muze’ zaten er al een paar andere dingen in.

Die bundel is trouwens ook geschreven over een langere periode op verschillende plaatsen, gedeeltelijk in Temse en gedeeltelijk in Nieuwpoort.

- *Had je voor de eerste drie bundels vooraf het plan ontworpen om telkens een bundel omheen een figuur uit de titel te schrijven? Dat zou dan die grote eenheid verklaren*.

- Nee, dat heb ik nooit gedaan. Ze hadden waarschijnlijk één grote dikke bundel kunnen worden. 'Hercules', 'Richelieu' en 'Nostradamus' zijn voor mij het meest bij mekaar horende van wat ik geschreven heb. Het is ook in een korte periode geschreven. 'Hercules' in 1960, 'Richelieu' in 1961 en 'Nostradamus' in 1963. Ze liggen heel dicht bij mekaar. Ik geloof dat 'De zwarte muze' pas in 1967 verschenen is. En in 'De zwarte muze' zitten er nog een paar gedichten, die meer horen bij wat nog overblijft van 'Nostradamus'. Het is een overgangsbundel, 'De zwarte muze'. Maar ik zie dat nooit vooraf. Als ik een bundel maak, dan weet ik ongeveer hoeveel gedichten er zullen komen. Naarmate ik schrijf, heb ik cyclussen en dan merk ik dat ik vier of vijf gedichten heb, die bij mekaar passen. En dan heb ik nog gedichten, die daar zullen bij komen. Tenslotte, het maken van een dichtbundel is ook een gedicht, en daarin betekent een gedicht een strofe of een versregel. De totaliteit van een dichtbundel is ook nog eens een gedicht op zichzelf.

- *De periode, waarin je die drie dichtbundels schreef, was het hoogtepunt van je creatief vermogen*.

- Ja, dan heb ik ook uitsluitend geschreven. Ik heb toen niet geschilderd. Het gaat wel samen, maar je besteedt minder aandacht of je bent minder bezig met een dichtbundel of met een werk wanneer je ook nog schildert, wat ook een daad van creativiteit is.

- *Alhoewel het ene het andere kan stimuleren*.

- Ja, het gebeurt dat ik tijdens het schilderen plots een idee heb voor een gedicht en dan noteer ik het. Ik hoor plots iets dat ik daar zie gebeuren in mijn schilderij, dat ik onder woorden kan brengen, en dat ik dan weer niet onder verf kan brengen. Dat noteer ik dan gewoon en dat blijft liggen. Dat kan dienen als een titel of als grondstof voor een gedicht. Het gebeurt dikwijls dat ik titels van mijn schilderijen achteraf nog eens verwerk in een gedicht. Of omgekeerd, dat ik stukken van gedichten verwerk in de titel van een schilderij.

- *Je hecht blijkbaar ook veel belang aan de compositie van een gedicht. Je gedichten bestaan vaak uit terzinen en de heilige getallen drie en zeven komen er vaak in voor*.

- Ja, ik vind dat zeer belangrijk. Het is belangrijk wanneer je het gedicht schrijft. Dan heb je een houvast. Waarom moet je het in vijf of tien regels zeggen als je het in vier kunt zeggen? Het maakt je gedichten gebald. Je verplicht je in een zekere vorm te schrijven, die je zelf pas terwijl je het gedicht schrijft bepaalt. Het is een soort stramien, een soort gietvorm waarin je het gedicht perst. Ik hou bijv. niet

van die heel langgetrokken gedichten van drie woordjes, een laddertje zo of een boomstam die daar staat. Ook niet van gedichten, die niet onderbroken zijn door wit, die niet in strofen geschreven zijn. Dat leest niet gemakkelijk. Ook voor de mens, die het leest, is het moeilijk. Van strofe naar strofe gaande, adem je of doe je wat zuurstof op in je hersenen, zodat je opnieuw gemakkelijker kunt lezen. Dit is misschien mijn klassieke opleiding, die ik gehad heb, die daarin zit. Maar als je dan kijkt naar Andreus en al die mensen, Lucebert ook, die maken ook strofen in hun gedichten. Die voelen dat ook aan, dat je dus af en toe moet een adempauze hebben, een break, in je gedicht. Wat tenslotte ook een gedeelte van het gedicht is. De meeste dichters vergeten dat. Tussen de twee strofen gebeurt er iets anders. Het is een gordijn dat toegaat of een pauze. Het is een verpozingstijd.

- *En diezelfde zorg wijd je dus ook aan de compositie van de bundel. Je gaat ze bijv. indelen in drie delen*.

- Ja, in drie of vier, altijd. Dat is ook voor de leesbaarheid. Ik zal nooit een reeks maken van acht, tien of twaalf. Het is altijd onpaar. Ik vind dat veel mooier. De meeste van mijn cycli zijn zeven. Soms eens negen, of dertien. Ik streef daar ook naar. Ik vind dat belangrijk. Dat is het spelen met je gedichten tot het maken van een nieuw gedicht.

- *Je jongste dichtbundel 'Welkom in mijn onderwereld' sluit eigenlijk opnieuw aan bij 'De zwarte muze'. De periode van de 'Gedrichten'is blijkbaar voorbij en moet men alleen maar als een intermezzo beschouwen*.

- Het is een intermezzo, ja. Ik vond het nodig van eens andere poëzie te schrijven, maar als je ze leest, merk je wel dat ze van mij is. Dat liegt er niet om. Maar ik wou een ander soort poëzie schrijven, gebaseerd op feiten, op faits-divers, een beetje meer actualiteitsgebonden. Misschien had ik op dat ogenblik geen inspiratie genoeg om gedichten te schrijven zoals ik ze vroeger schreef, die dus vooral uit mezelf kwamen, en had ik een aanleiding nodig omdat ik een lange tijd uit de poëzie was weggeweest. Na 'Nostradamus' in 1963 heb ik pas in 1967 'De zwarte muze' gehad. Dan heb in een hele tijd stil gelegen en dan ben ik opnieuw begonnen, dan heb ik in 1971 de 'Gedrichten' gepubliceerd. Al die jaren heb ik niet zo heel veel geschreven. Ik had meer bekommernissen met andere dingen en daarvan zijn die 'Gedrichten' ook de weerslag, denk ik. Ze zijn een beetje sociaal gericht, ze zijn gedocumenteerd, ik heb ze 'gedocumenteerde tijdspoézie' genoemd, of 'alternatieve griezelgedichten'. Ook 'Frankenstein', die daarna gekomen is, bevat nog gedrichten, maar daar ga ik al weer naar het gedicht, gelijk die 'Bomgedichten', die in De Vlaamse Gids verschenen zijn. Dat zijn al meer gedichten, die ik in 'Welkom in mijn onderwereld' had kunnen opnemen. De sfeer van deze bundel zit daar

al in, hoewel er in ‘Frankenstein’ nog wel enkele echte gedrichten zitten. Die laatste twee had ik graag uitgewerkt om een bundel ‘Bomgedichten’ te maken - toen waren er al die bombrieven - maar dat is er niet van gekomen. Toen ben ik full time gaan schilderen.

- *De titel ‘Welkom in mijn onderwereld’ roept wel een gevoel van onbehagen op. Het is ook je meest pessimistische bundel*.

- Het is een gevoel van onbehagen, ja, dat loochen ik niet. Hij is geschreven na één van de donkerste perioden uit mijn leven. Mijn situatie is nu wel verbeterd, maar niet helemaal opgeklaard. Ik leg er mij bij neer. Daarom spreek ik over een onderwereld. Die mooie waterwereld van vroeger is nu een onderwereld geworden. En ook mijn volgende bundel, waar ik nu aan bezig ben, ‘Schildersverdriet’, bevat zoals de titel het reeds zegt, verdriet, maar het is ook gewoon het aanvaarden van toestanden, zoals ze nu eenmaal geworden zijn. Er zijn in een periode van drie jaar zo veel dingen in mijn leven gebeurd, o.a. mijn echtscheiding, mijn nieuw huwelijk, veranderen van het zakenmilieu, waar ik altijd ingezeten heb, dat ik trouwens altijd nodig gehad heb als afleiding, ik heb activiteit nodig, en dat mis ik nu ook. Ik ben in een periode, waarin het economisch nog goed ging, overgestapt naar het schilderen, maar vijf jaar later is de koopkracht van de mensen fel gedaald en is alles zo veel duurder geworden. De droom, die ik mij voorgespiegeld had, is niet helemaal gerealiseerd.

- *Je roman ‘Een hondsdolle tijd’ vond ik heel plezierig, vol humor, en blijkbaar zonder pretentie geschreven. Hij leek mij bedoeld als een divertimento, maar dat werd blijkbaar niet zo begrepen door de critici*.

- Dat is het inderdaad, een divertimento. Maar dat hebben de critici niet begrepen. Het boek is onderhoudend. Je kunt er in lachen. Je hebt er pret mee. En het is vlot geschreven, want je leest het in één ruk uit. Het is geen literatuur à la Claude van de Berge of Mark Insingel. Het is niet dat esoterische geschrijf, waar ik niet van hou. Ik hou van het tegendeel, van het opene, van een lachboek, zonder zorgen. Maar dat hebben ze ook weer niet begrepen. Dit boek gaat over een periode van 20 jaar geleden, over de mentaliteit van toen, die ze nu niet meer kennen. Maar toen was die mentaliteit zo. Zo hebben wij geleefd en dat was een prachtige tijd. Het is dank zij die tijd, dat wij toen hebben meegemaakt, dat wij nu anders geworden zijn. Wij konden een lach en een traan appreciëren. Nu moet het allemaal ernstig zijn.

- *Je bent dus in 1972 opnieuw begonnen met schilderen, nadat je in de jaren vijftig had geschilderd in een stijl, die aansloot bij Cobra. Hoe heb je nu in 1972 die totaal verschillende stijl gevonden? Of had je intussen al die jaren ook wat geschilderd en is die evolutie geleidelijk gekomen?*

- De eerste werken van 1972 herinneren nog aan Cobra. Daar zitten

nog zulke motieven in, maar er is een evolutie, door het technisch bekwamer worden. Ik ben daar heel streng op. Ook als ik schrijf. Ik wil daar alles uit halen. Het woord en combinaties van woorden, daar wil ik alles uit halen. En het is nu al zes of zeven jaar dat ik volop schilder. Ik heb er mijn beroep van gemaakt. Ik heb er alles voor gelaten. Er komen nog altijd nieuwe elementen bij, waarbij je ontdekt dat je ze kunt, dat ze in je macht liggen. En dat evolueert bestendig. Ik heb dus geschilderd in 1954-58. Terzelfdertijd met mijn eerste dichtbundels ben ik aan het schilderen gegaan, tot in 1958. Dan ben ik ermee opgehouden. Maar daarna heb ik nog wel kleine tekeningen gemaakt en illustraties bij teksten. Af en toe maakte ik een omslag voor een of ander ding. Maar zeer veel dingen heb ik dan niet gemaakt. Ik heb wel het handschrift van 'Nostradamus' geïllustreerd. Maar dat was allemaal toevallig. Dat zijn dus kleine dingetjes op papier. Maar ik ben dus in 1972 opnieuw begonnen. Dan heb ik mij materiaal aangeschaft, heb ik een atelier ingericht en ben ik werkelijk beginnen schilderen. Ik had toen een aversie tegenover het schrijven. Ik kon niet meer schrijven. Omdat er zo veel te zeggen valt en te doen valt met kleur, met verf en met lijnen. Ik dacht: waarom moet ik dat steriel bedrijfje nog verder doen? Maar achteraf stel je vast dat sommige dingen niet kunnen geschilderd worden, maar wel geschreven. Of sommige dingen moeten in muziek gezegd worden, die kun je niet schilderen, noch schrijven.

- *Hoe maak je nu zo een schilderij? Maak je eerst een schets? Als je begint, weet je dan al wat er allemaal op komt of ontdek je dat pas tijdens het werken?*

- Ik ontdek het terwijl ik bezig ben, al doende. Soms heb ik een klein iets dat ik groter maak. Het gebeurt dat ik een paar kleine dingen heb, die ik dan uitwerk, waar er dan andere dingen bij komen. Het gebeurt ook, dat ik drie, vier kleine schetsen heb, die ik in één doek verwerk. Maar soms begin ik gewoonweg te schilderen, zonder dat ik weet waar ik begin en waar het zal eindigen. Maar dat komt vanzelf, je neemt weg, je zet bij, en in één keer, plotseling vind je het. Dan zeg je: nu heb ik het. En dan is het gewoon materieel afwerken. En dan gaat het tamelijk vlug. Dan heb je de titel al en dan weet je precies wat daar en daar komt.

- *Zijn er persoonlijke ervaringen, die je inspireren voor bepaalde schilderijen?*

- Ja, bijv. 'Winter in Istamboel'. Ik hou enorm van steden de laatste tijd. Ik maak steden. Ik heb immers ook in de bouwnijverheid gezeten. Het bouwen zit er nog altijd ergens in, dat krijg je er niet uit. Dat heeft er tien jaar in gezeten. Er zijn zaken, die steeds opnieuw komen, die ik ook misschien 20 jaar geleden gemaakt heb. Dezelfde toestan-

den of sferen of taferelen, die altijd opnieuw komen, zoals je sommige dingen altijd opnieuw droomt. Je hebt zo van die lijfdromen, die je altijd opnieuw droomt. Wel, dat loopt als een rode draad er door. Ik ben vorige winter naar Istamboel geweest. Dat is één van de steden, waar ik altijd zal van houden. Ook Venetië heeft mij enorm aangesproken. Dat was twee jaar geleden. Op al mijn schilderijen stond zo een Venetiaanse gondelmeerpaal. Nu nog, maar dat is dan gewijzigd, er komen andere dingen bij.

- *Je maakt nu ook van die kastjes, die je 'Snoekquariums' noemt. Nu heb je vroeger van die folkloristische kastjes met relikwieën verzameld. Komt dat daar vandaan?*

- Ja, dat is het. Ik heb die nog altijd, die relikwiekastjes. Alles wat onder glas zit, heeft mij altijd geboeid. Horloges, zakhorloges, voorwerpen onder stolpen, vazen en bloemen onder glas, en kastjes met lieve vrouwtjes en kruisen en rommel enz. Al die dingen, die in flesjes zitten, boten in flessen, alles wat achter glas zit. Dat heeft mij altijd geïntrigeerd. Ook wat onder het wateroppervlak zit. Dat weet je ook uit mijn literatuur, uit mijn poëzie. Salamanders en vissen en beestjes, alles wat onder het water leeft, alsof er ook een glas over lag. Je kunt er niet aan. En dat is het wat ik tracht te maken, het niet-aanraakbare. En daarom vind ik een beeld of een schilderij achter glas altijd veel mooier. Het neemt een hele afstand. Het wil niet aangeraakt worden. Je mag er alleen naar kijken.

- *Welk materiaal gebruik je nu voor deze kastjes?*

- Er is bijv. 'De vlucht naar Egypte'. Daar staat van alles in. Er staat een vogelkooitje in, een nijptang, een paard, een oude klok, een ereteken, ja wat allemaal niet? In 'Kristus in het Roergebied' zitten stoommachientjes, die ik nog gekregen heb van mijn oom, ééntje van mijzelf en ééntje van mijn kinderen, dat ik in een doos gevonden heb bij een verhuis. Ik heb dat opnieuw gecombineerd met een Kristus, waarvan ik dacht dat hij in ivoor was, maar het bleek plastic. Dan is er nog een kistje 'Opstand in de blauwe moskee', dat bevat allemaal zaken, die ik gekocht heb in Istamboel, met autootjes, en allerlei blauwe tenten zoals in de blauwe moskee. Dat is dus volledig geïnspireerd op mijn verblijf in Istamboel. Dan is er nog een 'Notre Dame de Waterloo', en dat bevat afval uit zo een lievevrouwenkistje achter glas, afval van wat er stuk in was, dat ik gemonteerd heb en waarbij ik allerlei engeltjes, soldaatjes heb gevoegd, en wrede dingen, en achteraf ook de driehoek, de heuvel van Waterloo. 'Notre Dame de Waterloo' bestaat eigenlijk niet, maar in dat kastje staan dan de meeste gekke dingen in, net alsof het een folklorekistje is, nl. een vochtmeter, tractoren, een radio die ik tot kapel heb omgebouwd, Ave Maria staat er op. De verbeelding waarmee je schildert is niet deze waarmee je

assembleert. Ik heb dus een enorme voorraad van al die spullen, oude machientjes en speelgoed. En dat assembleren biedt de grootste verrassingen, die je onmogelijk zonder die voorwerpen zou kunnen vinden. Het is een andere kunst, dat bijeenbrengen, het is bijna surrealisme. Het is geen beeldhouwkunst, ook geen schilderkunst, het is iets anders, daarom noem ik het Snoekquariums, uit liefde voor het aquarium. Je kunt er niet aan, maar je kunt er naar kijken. Die kastjes zijn natuurlijk niet sober. Het zijn verhalen. Een totaal verhaal. Je kan blijven verbeelden. Maar de mens leeft niet van verbeelding alleen.

Hugo Claus

Geboren te Brugge op 5 april 1929. Eerst als wonderkind, daarna als 'enfant terrible' van onze letteren bestempeld, is hij onze bedrijvigste en veelzijdigste auteur. Hij wordt dan ook beschouwd als één van de meest complete, sterke en virtuoze talenten uit de hedendaagse Nederlandse literatuur.

Was lid van de internationale avant-gardegroep Cobra, medeoprichter en redactielid van het tijdschrift 'Tijd en Mens' (1949-1954), redacteur van Randstad, De Gids en het N.V.T. Was bovendien ook actief als kunstschilder, toneelregisseur en cineast. Debuteerde in 1947 met de dichtbundel 'De Kleine Reeks'.

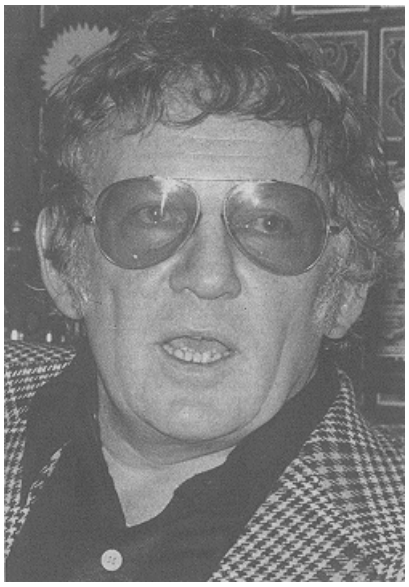
Bekroningen: Leo J. Krijnprijs in 1950 voor de roman 'De Metsiers'; Arkprijs van het Vrije Woord in 1951 voor 'De Metsiers'; Prijs van de stad Gent en Prix Lugné-Poë te Parijs in 1955 voor het beste buitenlands toneelstuk voor 'Een bruid in de morgen'; driejaarlijkse Staatsprijs voor Toneel in 1955 voor 'Een bruid in de morgen', in 1967 voor 'De dans van de reiger', in 1973 voor 'Vrijdag' en in 1979 voor 'Orestes' en 'Jessica'; Koopalprijs in 1960 voor zijn vertaling van 'Onder het Melkwoud' van Dylan Thomas; August Beernaertprijs van de Koninklijke Vlaamse Academie in 1964 voor de roman 'Deverwondering'; driejaarlijkse Henriëtte Roland Holstprijs in 1965 te Amsterdam voor het gehele toneelwerk; Hustinxprijs in 1967 te Maastricht voor toneeloeuvre; driejaarlijkse Staatsprijs voor Poëzie in 1971 voor 'Heer Everzwijn'; Cultuurprijs van de stad Gent in 1978 voor gehele oeuvre, evenals de Constantijn Huygensprijs in 1979.

Verdere belangrijke publikaties: Tancredo infrasonic (poëzie, 1952), De hondsdagen (roman, 1952), Een huis dat tussen nacht en morgen staat (poëzie, 1953), Natuurgetrouw (verhalen, 1954), De Oostakkerse gedichten (1955), De koele minnaar (roman, 1956), De zwarte keizer (verhalen, 1958), Suiker (toneel, 1959), Mama, kijk, zonder handen (toneel, 1959), Een geverfde ruiter (poëzie, 1961), Omtrent Deedee (roman, 1963), De vijanden (filmscenario, 1967), Vrijdag (toneel, 1969), Natuurgetrouwer (verhalen, 1969), Van horen zeggen (poëzie, 1970), De Spaanse hoer (toneel, 1970), Tand om tand (toneel, 1970), Oedipus (toneel, 1971), Interieur (toneel, 1971), Schaamte (roman, 1972), Het jaar van de kreeft (roman, 1972), De vossejacht (toneel, 1972), Figuratief (poëzie, 1973), Pas de deux (toneel, 1973), Blauw blauw (toneel, 1973), Thuis (toneel, 1975), Jessica (roman, 1977), Het verlangen (roman,

1978), De Wangebeden (poëzie, 1978).

Literatuur: 'Het geclausuleerde beest' door Th. Govaart (1962), 'Hugo Claus, een poreuze man van steen' door Johan De Roey (1964), 'Hugo Claus, Experiment en traditie' door prof. dr. J. Weisgerber (1970), 'Hugo Claus of oedipus in het paradijs' door Georges Wildemeersch (1973), 'Hugo Claus' in de reeks Ontmoetingen door Bert Kooijman (1973), 'Hugo Claus in Profielreeks' uitg. Manteau (1976), 'Claus en Cie' door Freddy de Vree (1979) en 'Over De verwondering van Hugo Claus' door J. Duytschaever (1979).

Dit gesprek verscheen in mei 1979.



- Hugo Claus, je bent al zo vaak geïnterviewd geworden, maar slechts zelden heb je iets losgelaten over je opvattingen in verband met literatuur. Dat ligt dan waarschijnlijk aan de vragen, die men je heeft gesteld.

- Natuurlijk.

- In een interview met Fernand Auwera, opgenomen in zijn bundel 'Schrijven of schieten' heb je echter gezegd: 'Ik geloof dat de romancier van nu er alles bij te winnen heeft zo poëtisch mogelijk te zijn (maar dan niet meer poëtisch in 19e-eeuwse zin).' Verder wordt daar niet meer op ingegaan. Zou je nu even kunnen verklaren wat je daar precies hebt bedoeld?

- Ik heb uiteraard geen opvatting, die geldend is voor alle boeken. Een boek is een entiteit, die zich aan mij opdringt. Ook mijn eigen boeken zijn dat. Ik heb geen rechtlijnige, exclusieve opvatting van wat literatuur zou moeten zijn. Als ik die zou hebben, als ik bijv. mijn voorkeur tot norm zou verheffen, dan zou ik niet kunnen genieten van zulke zeer uiteenlopende, diverse boeken, zoals ik nu doe. Ik kan heel veel plezier hebben aan een rechtlijnig, goed geschreven thriller, net zo zeer als aan de ingewikkelde duistere zinnen van John Cowper Powys of zo iemand. Ik heb geen bepaalde opvatting, die de dingen vernauwt. Wat ik apprecieer in de literatuur, is dat zij niet de weerslag is van het dagelijkse leven, niet de weergave van de menselijke ziel in haar meest natuurlijke omstandigheden. Dat interesseert mij geen bal.

- *Toch heb je jezelf ooit een realist genoemd*.

- Ik heb gezegd dat ik soms een grotere realist ben dan de zogezegde realisten. Ik geloof niet in het realisme. En ik bedrijf het ook niet. Ik zal je een voorbeeld geven. Toevallig zag ik op de televisie een dag of vier geleden, dat er fragmenten van een toneelstuk van mij te zien waren. Een stuk als 'Vrijdag', dat beschouwt men als een realistisch stuk, met de anecdote van een man, die uit de gevangenis komt omdat hij iets met zijn dochter gehad heeft en dit alles in een zeer kleine middenstand. Maar niemand behalve de gewiekste Georges Wildemeersch heeft zich de moeite getroost om het stuk te ontleden, hoe het precies in mekaar zit, met de meest evidente verwijzingen naar de structuur van zo een stuk. Het stuk is namelijk opgebouwd rechtlijnig op het schema van de katholieke mis. Op een bepaald moment zegt bijv. die vrouw tegen de man: 'Ja, ge moet wel water in uwe wijn doen.' Dit moment - ik kan het zo met een grafiek aantonen in de tijd - dit moment komt als in de mis water en wijn ter sprake komen. In het midden van het stuk drinken ze jenever en zeggen: santé, santé, santé. Dit is het moment dat Sanctus, Sanctus, Sanctus weerklinkt in de mis. Heel het stuk is net zo gekunsteld en gemaniëreerd als 'De vluchtende Atalanta' of mijn meest hermetische stuk. Alleen gebruik ik het realisme als model, zoals ik in andere stukken of in een

ander boek de Libelle-roman neem, voor 'De koele minnaar' bijv., of voor 'Het jaar van de kreeft' bijna de doktersroman. Ik gebruik bepaalde modellen en daarnaar schrijf ik. En het zijn alleen maar de kinkels, die mijn model verwarren met de inhoud of met de structuur. Maar men is dat niet gewoon, omdat men schrijven gelijk stelt met het zich uiten op de meest directe en gevoelige manier van iemand zijn ziel. En dat is het nooit geweest. Het is niet zo bij Dante, het is niet zo bij Shakespeare, het is niet zo bij Nabokov of bij Stravinsky. De emoties moeten er wel zijn. Ze moeten de voedingsbodem zijn, de onderste lading, maar het voorwerp zelf is iets wat zich losmaakt van die emoties, en als dat niet zou gebeuren, dan verzink je in die totaal oninteressante weergave van het wel en wee van de mens. Als ik dat wil horen, dan ga ik naar het café en praat met iemand. Dan hoor ik alles over zijn wel en wee. Dat is geen boek. Dat is geen kunstwerk. Ja, het zijn gemeenplaatsen, die ik zeg, maar ik ben altijd maar verbluft om te zien hoe kortzichtig men al deze dingen door elkaar haalt. Ik ben, zoals iedereen, honderd mensen, en die honderd mensen mogen allemaal aan bod komen. Dat is wat interessant is. En niet *één* iets dat echt is of onecht. Overigens, ik geloof niet in het bestaan van de mens, als dusdanig, zoals het humanisme propageert dat je iets zou zijn, wat een entiteit is. We zijn versnippering, we zijn mogelijkheden. En als die mogelijkheden aangeboord worden, dan vergroot het idee van de mens almaardoor. Als je ze niet aanboort, dan blijf je die kleine entiteit, zonder enige verbeelding, zonder enige kans op avontuur.

- *Je had het daarnet over cafépraat. Nu gebruik je in de roman 'Het verlangen' precies cafépraat als een bovenlaag van je verhaal, maar met daaronder dan een symbolische laag waarin naar het verhaal van Jakob uit de bijbel wordt verwezen*.

- Dat heeft ook weer niemand gezien. Dat heb ik drie, vier keer aan mensen verteld omdat niet één recensent dat ziet. Het staat er nochtans letterlijk. Als men in het Circus-Circus is, dan staat er: 'En ze gingen naar boven als engelen op een ladder'. Dat is het vizioen van Jakob. Als het gevecht met de engel ter sprake komt, dan vecht hij met een of andere flikker en zoals in de bijbel vraagt hij nog drie keer: 'Hoe heet je? Wie ben je?' en de andere zegt: 'Zeg het hem, engel.' De verwijzingen liggen dus op een zilveren plateau klaar. Nee, dan moet ik lezen in een 'kunstrubriek', van één of andere trut: 'Ja, het is cafépraat en het is geen Gents'. Nou, dat is een benadering waarvoor ik alleen maar de grootste weerzin kan voelen.

- *De titel 'Het verlangen' speelt ook op verscheidene niveaus. Je hebt daar die brief, die Jaak schrijft aan zijn vrouw, waarin hij het voortdurend over een verlangen heeft. Michel en Jaak gaan samen naar een film zien, die 'Desire' heet. Nu denk ik aan André Breton, die sprak over het*

verlangen als enige drijfveer van de mens. Is het dat ook wat je bedoeld hebt?

- Ja, dat is het precies. Toen ik jonger was, was ik een fervente adept van het surrealisme, waarvan ik nog bepaalde precepten huldig, voornamelijk morele. Dus is het niet verbazend dat ik teruggrijp naar dat klemwoord 'verlangen'. Vooral in die brief. Die brief nl. is, in zijn eenvoud een verkrampheid, een letterlijke weergave van wat Derrida en Guatari over 'le désir' zeggen. Maar men leest niet, en als men leest, dan leest men zonder al te veel bagage ook. En ik ben iemand, die benaderd moet worden met bagage, niet op het eerste niveau, want het zit vol klemmen en verdichtsels, waarvoor men een beetje de moeite moet doen, als men wil lezen op de diverse niveaus. Natuurlijk zorg ik ervoor dat iemand, die dat niet weet, ook enig plezier aan die boeken kan hebben. Maar ik heb daar bijv. een boek liggen van Stravinsky. Dat is mijn voorbeeld. Iemand die altijd naar modellen gewerkt heeft. Was het niet naar Webern, dan was het naar Palestrina, of naar Russische volksmuziek. Men kan het ook appreciëren als fantastische muziek, zonder het te weten. Ik ben voor de kennis in het benaderen van een kunstwerk. Zoals een schilderij niet alleen maar een ensemble is van kleuren en lijnen, die behaaglijk of niet zijn. Als je een oude man ziet met een anjer in de hand, dan kan je zeggen: God, wat een gegroefd gelaat en hoe goed is dat geschilderd. Maar je appreciatie, je benadering is veel groter en sterker en voller als je weet bijv. dat in de iconografie de anjer Christus betekent, dus dat die man die de anjer draagt iets te maken heeft met vroomheid. Dat zijn niveaus, die alleen maar bijdragen tot het volledig aanvaarden van een kunstwerk. En nu wordt daar een beetje smalend over gedaan als zou dat verdorrend zijn en elitair. De polsslag van het gewone leven alleen is kunst nooit geweest.

- *Het is wel je reinste maniërisme*.

- Het is maniëristisch ja, maar alle grote kunst is maniëristisch. Neem Shakespeare. Wat doen al die adjectieven daar? Wat doen al die rare verwijzingen naar de mythologie, naar zijn opvattingen van het koningschap daar? Wat doet het daarin allemaal? Hij kan gewoon vertellen: Hamlet was jaloers op zijn vader en is door een ongelukje dood. Maar daar gaat het niet om. Het gaat om de alambiek van de alchemist, die van de taal iets maakt dat parallel loopt met de geschiedenis.

- *Toch vind je het verhaal nog een onmisbaar element in de roman. Want je zou een prozaboek kunnen maken met al die niveaus erin verwerkt, maar zonder verhaal, zoals de schrijvers uit de Tel Quelgroep doen*.

- Maar dat heb ik toch ook al gedaan. In 'Schaamte' bijv. is het

verhaal soms ver te zoeken. Men vraagt zich af: Waar zijn we nu? Wie doet wat en waarom? En hele stukken uit 'Natuurgetrouwer' zijn allerlei probeersels, die de lineaire kant van de vertelling uit elkaar doen spatten. Maar men leest dat niet, omdat men niet goed leest.

- *Nu zitten er in 'Het verlangen' wel allerlei niveaus en verwijzingen, maar toch veel minder dan in 'Schaamte'. Heb je er met opzet minder in gestopt omdat je vond dat 'Schaamte' overwoekerd was, dat er te veel in zat?*

- Maar het zou toch ook kunnen dat ik op een bepaald moment wens dat het overwoekerd wordt, en op een ander bepaald moment dat ik dat niet wens, nietwaar? Het is niet zo dat ik dacht: het is toch te duister gebleven. Ik ga het nu wat helderder maken. Dat is het niet. Ik gebruik de overwoekering of niet naargelang mijn object zich voordoet. Het is niet zo dat ik ten koste van mijn inspanning een grotere helderheid zal betrachten om door meerdere mensen gelezen te worden.

- *Ik had toch de indruk dat 'Schaamte' een boek is dat heel moeilijk is gegroeid, dat je helemaal doorwrocht hebt, dat je steeds maar herwerkt hebt en dat daardoor zo boordevol zit met allusies*.

- Het is aan de rand van wat je in de schilderkunst 'doodgeverfd' zou noemen. Ik heb zeker zeven of acht jaar eerder een boek aangekondigd dat 'De leugenaars' heette. Dat was de eerste aanzet. En het ging over het begrip 'liegen'. Ik vind dat we allemaal liegen, en terecht, anders is er geen communicatie mogelijk. We zijn verplicht als we met iemand anders omgaan (en nog heel vaak met onszelf) om te liegen. Dat was mijn eerste opzet. Toen heb ik dat laten liggen omdat ik er niet helemaal tevreden over was en omdat het ook te realistisch was. Toen heb ik het drie jaar later weer opgenomen en toen heb ik een vrij lang boek geschreven, waarin de meeste personages, karakters van het boek zoals het er nu is, een eigen leven hadden, met al hun verwikkelingen en achtergrond. Dat heb ik dan op het moment dat het bij De Bij lag, in een uiterst wanhopige vorm van onzekerheid, teruggehaald. En dan pas twee jaar later heb ik van dat vrij lijvige boek alleen maar die kronkels, die mij essentieel leken, overgehouden. Het is dus een eleminatieproces.

- *Precies door die condensatie is ook die overwoekering gekomen*.

- Ja, en paradoxaal genoeg, die overwoekering, dat er te veel in staat, komt eigenlijk doordat er te weinig in staat. Als het uitgeschreven was geweest zoals in de eerste versie, dan had het niet die indruk van veelheid gegeven.

- *Je sprak daarnet over het begrip 'liegen'. Je hebt trouwens ook al eens gezegd dat schrijven eigenlijk liegen is. Ik neem aan dat je daarmee bedoelde dat een schrijver eigenlijk verhalen verzint. Maar hij is toch*

iemand, die precies door middel van die leugens probeert de waarheid te achterhalen.

- Natuurlijk. Lachend zegt de zot zijn waarheid. De eerlijkheid is absoluut geen argument voor de waarde van de kunstenaar. Als je Memlinc ziet, kan je niet zeggen dat het eerlijk is. Alleen zijn er gradaties in de leugen. De leugen moet eigenlijk zo leugenachtig zijn dat hij beroep doet op de verbeelding. De verbeelding van de toeschouwer of van de lezer kweekt een eigen waarheid, die desnoods kan gelijklopen met die betrekkelijke waarheid van de maker. Ik krijg veel manuscripten toegestuurd van allerlei mensen en die zijn zonder twijfel allemaal eerlijk. Ze denken dat ze precies beschrijven wat met hen gebeurt. En het pathetische van allerlei nare gevallen. En dan maken ze de meest leugenachtige indruk ter wereld, want zij hebben niet de middelen om die eerlijkheid te verwoorden. Zodra ze zes woorden achter mekaar gebruiken met één adjectief zijn ze midden in de gemeenplaats, midden in de grootste leugenachtigheid, omdat ze niet over de middelen beschikken.

- *In 'Schaamte' komt ook een hoofdstuk voor, dat heet 'Onder de vulkaan'. Was dat alleen maar een knipoog in de richting van Malcolm Lowry of had je daar een speciale bedoeling mee?*

- Omdat dat klimaat enigszins verwant is aan 'Under the Vulcano'. Het heeft er iets mee te maken. De drank speelt er ook een grote rol in, het exotisch decor, de angst, de twijfel van de meeste personages. Het heeft parallellen en dat kondig ik dan vrank en vrij aan. Het is een knipoog naar de lezer van Malcolm Lowry, waarbij ik wil zeggen: je zult hier een gelijkaardig klimaat aantreffen. In mineur natuurlijk.

- *Wat je romans betreft gaat de klassieke uitspraak 'Le style, c'est l'homme' niet op. Een interview in het HP draagt zelfs als titel een uitspraak van je: 'Ik heb geen stijl'*.

- Ik heb niet gezegd dat ik geen stijl had, ik heb gezegd dat ik niet één stijl had. Maar 'Le style, c'est l'homme', dat is humanistische bekommernis, dat is, om het gemakkelijk te stellen, van voor de oorlog. Het begrip 'homme' dat dekt niets, dat is onzin. Dus noodzakelijkerwijze moet hij verschillende stijlen hebben. Zoals hij nu eens treurig is en dan opgewekt, nu eens gierig en dan genereus, nu eens geil en een andere keer impotent. Al deze wisselingen, dit bombardement van veranderingen wat in een mens gebeurt als hij een beetje attent is op wat er met hem gebeurt, dat kan niet weergegeven worden in één stijl.

- *Ja, maar er is toch een soort innerlijke stem, die eigen is aan de auteur, met een eigen ritme en zo, en daar kun je toch nooit van af*.

- Nee, maar hij moet niet proberen van zich vast te schroeven in het idee dat hij van zijn innerlijke stem heeft. Die innerlijke stem, als hij

zijn huiswerk doet, en als hij precies die versnippering volgt, die innerlijke stem zal dan hoe dan ook er doorheen komen, dwars door alles heen. Het is zoals je Picasso herkent, dwars door de 52 stijlen heen, en zoals je Stravinsky herkent, die van de hak op de tak springt. Het is niet voor niets dat ik Picasso en Stravinsky noem als de mensen, die inderdaad afgestapt zijn van één stijl. Daar begint de realisatie van dat begrip. En dat is alleen maar toegenomen.

- *Schrijven komt voor jou neer op het maken van voorwerpen. In hoever nu reflecteren deze voorwerpen de werkelijkheid buiten de tekst? Voor sommige romanpersonages bijv. hebben wel echt bestaande mensen model gestaan*.

- Daar kun je niet omheen. Je kunt niet schrijven vanuit het luchtledige. Je hebt altijd met anderen te maken. Dus, die hebben een neerslag op wat je doet. Dat verandert naargelang de aard van de auteur. Iemand als Hermans in ‘Onder professoren’ heeft zeer bepaalde mensen uit zijn dagelijkse omgeving precies willen natekenen. Er zijn wel meer voorbeelden. Maar dat is zijn aard, dat is niet de mijne. Ik probeer een bepaalde autonomie van personages op te roepen. Soms zijn zij verzinsels, van diverse mensen die ik ken. Soms zijn ze totaal uitgevonden. Soms zijn ze ook citaten van personages van klassieke literatuur.

- *Je gaat ook wel anecdotes verwerken, die je bijv. door je broer worden verteld*.

- Zeker, maar zoals ik ook onbeschaamd stukjes uit de krant verwerk. En als ik een heel goed of spannend boek gelezen heb, dan is het niet ondenkbaar dat daarvan een paar elementen een weg vinden in wat ik ga schrijven, de volgende twee maanden. Ik kan het wel vergeten, maar het komt dan toch weer boven. Ik ben altijd à l'affût van verhalen, van gekkigheden, van alles wat mij een inzicht kan geven in de gedragingen van de mensen om mij heen, dus ook in mijn gedragingen.

- *Maar over je eigen ervaringen schrijf je heel weinig*.

- Ik behoor tot het soort schrijvers dat hun eigen gewaarwordingen, hun eigen emoties niet zo vreselijk belangrijk vindt, en dat ook niet vindt dat schrijvers uniek zijn in die ervaringen.

- *Natuurlijk zitten er altijd wel enkele autobiografische trekjes in je romans. Daar kan niemand buiten. In ‘Het verlangen’ bijv. Je gaat ook in het café van je broer kaart spelen en de drie broers Claus zijn samen naar Las Vegas geweest*.

- Maar dat is de kleur van zo een boek. Ik ben niet één van de personages van het boek. In een autobiografie ben je één van de personages. Maar ik ben uiteraard betrokken in de personages, omdat ik me daar inleef, zij zijn dus afsplitsingen van gedeeltes van mij. Ik

ben een vreselijk naar oud wijf soms gedurende een kwartier per dag, en dan ben ik in één keer een angelieke jongen van twaalf en dan ben ik een rammelende grijsaard, noem maar op, en soms ben ik Dante zelf. Neem bijv. het meest autobiografisch lijkende boek, 'Het jaar van de kreeft'. Ik ben die man helemaal niet. Dat is een afsplitsing van mij. Want ik zou met die man niet willen omgaan. Het is een romanfiguur. Ik heb zelfs allerlei indicaties gegeven in het boek dat ik het niet ben. Hij reageert uitermate actionair en autoritair in bepaalde omstandigheden. Ik geloof dat hij zich in de liberale partij inschrijft en aan liberale politiek gaat doen, en dat is ver van mijn bekommernissen.

- *Laten wij het nu even over je taalgebruik hebben. In je laatste toneelstukken en romans gebruik je een sterk door het dialect getinte taal. Meen je nu niet dat het dialect een overblijfsel is van vroegere sociale toestanden, wat door een schrijver niet zou moeten aangemoedigd worden?*

- Dat is een heel grote controverse en daar heb ik al veel mogen over vernemen. En dat iets zou *moeten* gebeuren, dat is iets wat tegen mijn hele levensopvatting indruist. Een auteur moet niets. Hij moet ook niet iets niet moeten. Hij kan doen wat hij wil, met taal, met vormen. Hij heeft de meest krankzinnige vrijheid. Als hij zin heeft om iets in baby-talk te schrijven of iets met varianten van zes bepaalde klemwoorden, dan kan hij dat doen. Waarom zou hij niet het dialect mogen gebruiken als vertrekpunt voor literatuur? Overigens, ik schrijf geen dialect. Ik schrijf een artificiële taal, die gevoed wordt door wendingen, uitdrukkingen, woordkeus vanuit het dialect. En dat wordt een taal, die ik even veel recht op bestaan toeken als bijv. het rijmen in een gedicht of het niet rijmen in een gedicht. Het is mijn vorm van assimilatie. Ik schrijf stukken en boeken vrij bewust, en ik gebruik wat ik om me heen hoor als voedingsbodem voor mijn taal. En dat heb ik gemeen met een heleboel schrijvers: Céline, Gadda, Faulkner, Brendan Behan, ik noem zo wat. Er zijn bijna geen auteurs, die het niet gedaan hebben. Zelfs Goethe heeft het gedaan. Het is alleen iets anders als je zegt dat we bijv. om didactische redenen terug moeten gaan naar het dialect, of dat de mensen op straat vooral geen algemeen beschaafd Nederlands moeten spreken. Dat is een ander hoofdstuk. Dat doe ik niet. Ik gebruik wat ik om me heen hoor en de echo daarvan vindt zijn bezinking in een artificiële taal. Omdat elke roman, elk toneelstuk per definitie in een artificiële taal geschreven is. Want als je met een taperecorder op straat zou lopen en als je dat zou weergeven in het theater, dan zou je het grote verschil zien. Let dan eens op de 'echtheid' waarmee mensen spreken, het gestotter, het gestuntel, het ademhalen, het achttien keer hetzelfde woord

gebruiken in drie zinnen, het verleggen van klemtonen. Dat kan alleen maar fonetisch uitgedrukt worden. Dan pas zou je een graad van echtheid bekomen. Een kleine graad. het is niet weer te geven.

- *Maar waarom ga je in de taal zo realistisch werken, terwijl je anders zo maniëristisch schrijft?*

- Maar dat realisme is een onderdeel van mijn maniërisme. Als ik hier een boek had, dan zou ik je er kunnen op wijzen hoe bijv. een oeklank vier keer terugkomt in drie zinnen. In 'Interieur' heb je een heel spel met klanken, dat met realisme niets te maken heeft. Het staat dichter bij het lettrisme. De priester zegt tegen zijn dienstbode: 'Stomme koe.' 'Hoe?' zegt ze. En hij: 'Ge moet er naartoe.' Dat is een heel subtiel klankenspel wat zo door de lettristen kan gehanteerd worden. Het ziet er uit alsof het realistisch is. En dat is ook mijn bekommernis, om het een bepaalde natuurlijkheid te geven, maar de middelen daarvoor zijn alles behalve 'natuurlijk'. Ik beweer dat elke schrijver, elke dichter, een uiterst onnatuurlijke zegging heeft, moet hebben. Want aan de ene kant heb je quasi-echtheid en dat is oninteressant, dat is natuur. Schrijven, schilderen, muziek maken is de natuur vervormen, veranderen, er een betekenis aan geven. Cultuur kan nooit natuur zijn. Dat is ook niet de bedoeling. Waarom zou je de natuur weergeven? Ze is er toch al? Waarom zou je dat nog eens een keer reproduceren?

- *Door het gebruik van zo een dialectisch getinte taal, lopen we dan niet het gevaar dat wij naar een eigen Vlaamse taal toe evolueren, die helemaal gaat afwijken van het algemeen Nederlands, zodat we een aparte taal krijgen zoals het Afrikaans?*

- Het algemeen Nederlands bestaat ook niet. Wat de Noord-Nederlanders schrijven is ook beïnvloed door de manier waarop zij spreken en vanwaar ze vandaan komen. De invloed van het Amsterdams op de taal bijv. daar spreekt niemand ooit over. Dat slikken we alsof er niets aan de hand is. En ik geloof dat een taal gemaakt is door de divere eigenaardigheden van de landstalen, van verschillende talen. Dit vormt het geheel van de taal. De taal van Nescio is duidelijk anders dan die van Walschap. Waarom zou dat niet naast elkaar mogen bestaan?

Ook anglicismen, germanismen en gallicismen kunnen goed van pas komen. Ik las gisteren nog in een vertaling van een stuk van Odon von Horvath door Gerrit Komrij, dat hij daarin 'Gnädige Frau' vertaalt door 'Genadige vrouw'. Dat vind ik fantastisch. Zo moet dat. Niet 'Mevrouw', maar 'Genadige vrouw'. Dat is een winstpunt, want het is een soort burleske, sarcastische verbuiging van het Duits. Het is een germanisme dat tot de verbeelding spreekt.

- *Wanneer ik je poëzie lees, dan valt mij ook altijd je enorme woor-*

denschat op. Je gebruikt woorden als bijv. 'korhaan' en 'gort', die men nooit bij enig ander dichter zal aantreffen. Ik heb de indruk dat je ook hier alle registers van de taal wil openen en niets ongebruikt wil laten.

- Daar is de taal toch voor. Waarom in kindertermen praten als de mensheid er duizenden jaren over gedaan heeft om te trachten begrippen te duiden en sensaties te vangen in de vorm van woorden? Waarom zou je dan in één keer heel smalend dat hele gebied uitschakelen? Je eet toch niet elke dag brood en biefstuk? Waarom zou je dan letterlijk je taal verschralen en verdunnen? Ik vind niet dat ik woorden gebruik, die heel zeldzaam zijn. Een beeld wordt mij opgedrongen. Dat beeld moet een bepaalde vertaling krijgen. En het zou best kunnen dat er drie regels tevoren stond dat ik '*hortend*' iets zei, en dat in de natuurlijke cadens het woord 'gort' opwelt. Dat luistert heel nauw. En als ik nu niet willens en wetens mijn woorden herleid tot 24, heb ik uiteraard een vrij grote scala van woorden, en daar doe ik dan beroep op. Dat lijkt me de meest natuurlijke manier om een gedicht te schrijven of een boek, nl. dat je een voorraadkamer hebt waar je ten gepaste tijde in gaat scharrelen.

- *Hoe ontstaat nu zo'n gedicht bij jou? Loop je eerst een tijdje rond met een idee of heb je soms een vondst van een eerste regel?*

- Ook dat is weer zeer verscheiden. Er zijn bepaalde dichters, die het moeten hebben van die eerste regel, die hen tijdens een wandeling na het ontbijt te binnen schiet. Bij mij is dat zeer gevarieerd. Soms gebeurt het dat ik zeg: hé, ik moet eens een gedicht schrijven over het feit dat... En dan noteer ik dat heel snel, anders vergeet ik het. Veertien dagen of een jaar later vind ik dat terug. Dan denk ik: is het nu het moment? Misschien wel. Hoe zou ik dat uitdrukken? Wat wil ik beweren? Dat gaat dan heel systematisch. Over het algemeen ligt het dan weer twee, drie jaar. De meeste gedichten, die ik gepubliceerd heb, zijn die gouden regel indachtig van Van Ostaijen, dat een gedicht een jaar kelder moet hebben. Dat is een uiterst zinnige uitspraak.

- *Als je nu zo drie of meer jaren aan een roman werkt, dan ben je ondertussen natuurlijk ook met andere dingen bezig, met poëzie of toneel. Je schrijft dus verschillende dingen naast elkaar. Is het dan niet moeilijk voor jou om na die onderbreking de draad van de roman weer op te nemen? Want daar klagen andere schrijvers vaak over. Zij hebben vaak moeite om na de uren, die zij aan een ander beroep hebben gewijd, zich in hun roman weer in te werken*.

- Niemand verplicht hen natuurlijk om naar kantoor te gaan en niemand verplicht mij ook om een ander stuk te schrijven. Meestal heb ik daar geen last van. Nu wel. Gedreven door een bepaalde nostalgie, gebaseerd op mijn versnippering, ben ik van plan om continu aan een familieroman te werken, zonder al te grote breuken.

Maar ik moet in leven blijven en ik leef van mijn pen, dus als ik echt niet meer weet hoe de telefoonrekening te betalen, moet ik wel een vertaling maken of zo.

- *Je kunt dus bijv. een uur aan een gedicht werken en daarna weer aan je roman voortschrijven?*

- Ja, soms heb ik het gevoel, na dat uur, dat ik het hem gelapt heb, maar meestal niet. Een gedicht, in tegenstelling tot een roman, krijgt soms twaalf, vijftien bewerkingen voor het dat nonchalante air krijgt. De roman krijgt gewoonlijk drie versies. Daar heb ik drie verschillende pennen voor, een dunne, een minder dunne en een ronde pen voor het eindresultaat. Dat is een hele karwei. Ik moet zeggen dat er een heleboel werk in zit, iets dat men in mijn geval niet altijd aanneemt.

- *Schrijven met een pen gebeurt toch vrij traag. Je denkt toch veel sneller dan je het met een pen kunt bijhouden?*

- Het gaat niet om precies weer te geven wat je denkt. Dat is het niet, althans niet hij mij. Ik denk niet aan zinnen en schrijf die op. Er is, na al die jaren, een soort osmose, een bepaald ritueel. Ik kan bijv. ook niet met een vulpen schrijven. Het is als een soort ademhaling, de pen in de inktpot dopen. Ik ga vrij snel als het moet. Ik heb ook speciaal papier, dat heel glad is.

- *Je legt wel een enorme produktiviteit aan de dag. Ik neem aan dat je net als Simon Vestdijk een zekere zelftucht toepast en dat je jezelf dwingt een aantal uren achter je schrijftafel te zitten*.

- Dat is niet zo. Ik vind mezelf helemaal niet zo produktief. Dat is nihil, vergeleken bij Walter Scott, bij Alexandre Dumas, bij Victor Hugo, of bij Vestdijk. Ik produceer helemaal niet zo veel. Het zijn de anderen, die te weinig publiceren, die nog luier zijn dan ik. Ik ben van nature uit vrij lui en er zijn weken dat ik geen letter schrijf. Maar het is wel mijn grote verlangen om dat te doen. Ik zou wel de tucht willen opbrengen, die iemand als Vestdijk had. Een journalist als Nico Scheepmaker, die schrijft tien keer zo veel als ik. Het ziet er alleen veelvoudiger uit omdat ik mij op verschillende genres toegespitst heb.

- *Je hebt ook een cyclus geschreven 'Het graf van Pernath'. Zou je iets willen vertellen over je relatie tot Pernath?*

- Pernath was een vriend, met alles wat dat inhoudt. 't Is te zeggen dat ik van hem, hij van mij en wij van elkaar, tolereerden wat we niet van andere mensen zouden tolereren. Ik ben een vrij begaafd iemand op het gebied van de vriendschap. Als ik vrienden heb, dan mogen ze alles. Dat betekent niet dat ik ze niet graag tegenspreek, maar er is een heel grote marge van gedragingen die ik verdraag. Het staat zo een beetje in de bundel wat onze relatie was. Ik kon ook vreselijk met hem lachen. Wat bij hem niet altijd het geval schijnt te zijn geweest met andere mensen.

- In de dichtbundel 'Van horen zeggen' oefen je kritiek uit op sociale en politieke toestanden in België. Was dat om die dingen van jou af te schrijven of meen je dat deze gedichten enige invloed kunnen hebben?

- Over de invloed daarvan maak ik me geen enkele illusie. A) leest men geen gedichten, b) als men ze leest, zijn de mensen die daaraan gevoelig kunnen zijn, niet het soort mensen dat de wereld verandert. Men verandert de wereld met ofwel groezelige, moerasachtige politieke maneuvers of met geweld. Het zijn gedichten, die gemaakt zijn uit een vorm van mentale hygiëne. Dat komt uit ergernis en woede, uit allerlei driften, die een uitweg moeten vinden. En eerder dan iemand op straat aan te randen, kan ik dat doen met woorden.

- In 1970 publiceer je tegelijkertijd twee dichtbundels, 'Heer Everzwijn' en 'Van horen zeggen', die wijzen op twee soorten poëzie, die je naast elkaar schrijft. De tweede bundel bevat gelegenheidsverzen. Ze zijn niet alleen afgestemd op de actualiteit, maar lijken vooral bestemd om voorgelezen te worden, terwijl je andere gedichten beter overkomen bij de lectuur. Schrijf je deze gedichten inderdaad met een andere ingesteldheid?

- Nu drijf je het natuurlijk wel tot in de uitersten. Bestemd om voorgelezen te worden zijn ze meestal niet, behalve een paar echte spreekgedichten zoals 'Bericht aan de bevolking' bijv. Maar dat is bij mij eerder een zeldzaamheid. Ik kan overigens heel moeilijk tegen het voorlezen van gedichten. Dat bevredigt mij helemaal niet. Gedichten moet je met het innerlijke oor horen. Dat hoef ik jou niet te zeggen. Maar dat ook kan gemotiveerd worden. Je kunt op een vrij directe manier spreken. Je kunt ook gekunsteld spreken. En daartussen beweegt het zich, tussen die twee polen.

- Je gebruikt soms ook fragmenten van oudere gedichten, die je gaat verwerken in nieuwe. Ik denk aan de verzen uit de plaquette 'Bij de schilderijen van Roger Raveel' uit 1955, die werden herwerkt in twee gedichten 'Thuis' in de bundel 'Van horen zeggen'. Ook ga je je gedichten bij een herdruk vaak nog eens herwerken. Dat was o.m het geval voor de verzamelbundel 'Gedichten' en ook met 'Relikwie'. De publikatie van een gedicht is dus voor jou geen eindfase.

- De publikatie van een roman is het wel. Daar verander ik nooit iets aan. Een toneelstuk ook niet. Gedichten wel. Gedichten leiden voor mij een soort eigen leven, en na twee of drie jaar acht ik het noodzakelijk om er iets aan te veranderen. Maar dat is meestal als men ze in verzamelbundels opneemt. Dan herlees ik het geheel nog een keer en bots op onaanvaardbare dingen, dan verander ik het. Soms wordt het slechter. Er zijn mensen die bijv. de eerste versie van 'De Oostakkerse gedichten', die in 'Tijd en Mens' verscheen als 'Nota's voor een Oostakkerse cantate', veel beter vinden. Wat ik niet vind.

- *Maar je korte verhalen, die herwerk je ook nog wel, bijv. deze die in 'Natuurgetrouwer' staan*.

- Dat zullen waarschijnlijk minieme veranderingen zijn. Dat was dan weer omdat het een verzamelbundel werd.

- *Laten we het nu ook eens over je citatenkunst hebben. Je geeft niet altijd de bron van die citaten*.

- Dat deed Shakespeare ook niet.

- *Maar je gaat dan wel het gevaar lopen dat sommige mensen je dan van plagiaat gaan beschuldigen, zoals trouwens gebeurd is*.

- Ik geloof niet dat er bij mij ook maar één zin te vinden is, die ik letterlijk heb overgenomen. Ik citeer soms in toneelstukken. Bijv. in 'De dans van de reiger' gaat de zon op en gaat die man zich ophangen en dan citeert hij letterlijk Aeschylus, het begin van de Oresteia. Wat ik dan gebruik is de ouderwetse vertaling van die uitgave van de Nederlandsche Boekhandel. Die is van een zodanige ouderwetse retoriek, dat je imbeciel moet zijn om zulke bron niet te zien, om niet te horen dat iets geciteerd wordt. Ik ken geen auteur bij wie die echo's niet terugkomen. Als Beckett in 'Fin de partie' zegt: 'Wat doet hij?', dan vraagt Hamm aan zijn knecht Clov, verwijzend naar zijn vader, 'Wat doet hij?', dan antwoordt Clov: 'Il pleure, donc il vit'. Dat is Descartes. Eventjes het denken vervangen door het huilen. Wie dat nu als een plagiaat zou beschouwen! Ik doe er iets mee. Ik zet het in een andere context. Als in de moderne schilderkunst iemand een collage maakt, moet hij bij dat stukje foto wat hij gebruikt er bij schrijven: dat is een Magnumfoto, copyright Het Laatste Nieuws? Nee, alles wat ik vind, is mijn bezit. Maar ik moet dat bezit honoreren door het een kader te geven, zodanig dat het wel van betekenis verandert, of dat de betekenis ervan verhevigd wordt. In ieder geval niet zo klakkeloos neerzetten. Ik ben ooit een keer beschuldigd geworden door een dichter uit Brugge, dat ik plagiaat had gepleegd in 'Het teken van de hamster'. Waar ik een rondeel van Charles d'Orléans gebruik, met de opzettelijke bedoeling om een stukje cultuurerfenis om te zetten in een aantal statements over de vervolging van de inboorlingen in Angola. Moet ik werkelijk bij mijn gedichten een handleiding voor debielen publiceren?

- *In hoever is 'De vluchtende Atalanta' ook een bewerking?*

- Het is een soort randnota bij een boek wat zo heette, 'Atalanta Fugiens' van een alchemist, Michael Maier. Een aantal van de emblemen, die hij afdrukt met verklarende tekst en met muziek, heb ik omgezet in een uiterst chaotische, barokke verteltrant. Ook weer een voorbeeld van waar het rechtlijnige verhaal versplinterd wordt.

- *In de verhalen uit de bundel 'Natuurgetrouw' wijs je eigenlijk ook de mimesis van de realiteit af. Die titel is dus ironisch bedoeld*.

- Natuurlijk. Dat is parodistisch bedoeld. Dat is de illustratie van wat ik net kom te vertellen. Natuurgetrouwer kan ik niet zijn, want mijn fantasieën of mijn vervormingen van de realiteit, die zijn net zo natuurgetrouw als de ogenschijnlijk realistische weergave. Het is jammer dat 'Natuurgetrouwst' zo een lelijk woord is, anders had ik een derde bundel gemaakt. Eerst was er 'Natuurgetrouw', daarna heb ik de dikkere bundel gemaakt, 'Natuurgetrouwer', maar 'Natuurgetrouwst', dat kan helemaal niet. Dus, omdat het woord niet goed klinkt, kan er geen bundel verschijnen.

- *In je jongste poëzie kom je steeds meer naar voor als een erudiete literator. Ben je tot deze werkwijze gekomen onder invloed van je toneelwerk, waar je heel wat klassieke werken hebt bewerkt?*

- Helemaal niet. En overigens, als je aandachtig de vroegere gedichten zou lezen, dan zou je zien dat ze boordevol met dezelfde allusies zitten als later. Alleen denk ik dat ik het later duidelijker gemaakt heb, wat minder verweven. Maar je hebt zinnen of fragmenten van zinnen in 'De Oostakkerse gedichten', die letterlijk citaten zijn uit Vergilius.

Mijn meesters in de poëzie waren van bij het begin mensen als Ezra Pound, waarvan het hele oeuvre uit niets anders bestaat dan uit citaten, of T.S. Eliot. 'Journey of the Magi' bijv., daar zijn 12 regels, zo overgenomen uit een preek van de 17de eeuw. Ik ben geen Neanderthaler die uit een boom komt gevallen, zonder enige kennis. En doen alsof ik dat wel zou zijn, lijkt mij zeer misprijzenswaardig.

- *Beschouw je je toneel als behorend tot je literair oeuvre? Tenslotte is toneel toch een andere kunst, die pas op de planken ontstaat. Je laat trouwens de regisseurs de vrije hand om je teksten te veranderen wat er zou op wijzen dat je ze niet als strikt persoonlijke literaire creaties beschouwt. Maar anderzijds publiceer je toch je toneelstukken*.

- Het is inderdaad zo dat toneel een uiterst onzuivere vorm is omdat niet alleen de regisseur er iets kan aan veranderen, maar ook omdat de wetten van het toneel anders zijn dan die van het proza bijv. Tijdens anderhalf uur of twee uur moet je een bepaalde impact hebben op 300, 400 mensen, waarvan er per definitie 80 zijn, die geen enkele literaire scholing hebben. Dus zou het onzin zijn om daarop dezelfde wetten als in de literatuur toe te passen. Er is een bepaald aantal toneelmiddelen die ik absoluut niet schuw of minderwaardig vind, maar het zijn wel specifieke wetten, die je moet volgen. Ik publiceer die toneelstukken omdat er toch iets mag overblijven van zo'n toneelstuk. Het is een souvenir bijna, zoals het programmaboekje.

- *In al je geschriften komt je voorkeur voor het fragmentarische tot uiting. Dat was ook één van de redenen waarom je de film 'Pierrot le fou' omwerkte tot een toneelstuk 'Gekke Gerrit'. In een krant stond*

dat je daarmee iets wou doen aan de vernieuwing van het toneel bij ons. Hoe zie je dan die vernieuwing?

- Dat is duidelijk weer een vergroving van één of andere journalist. Ik zie mezelf nooit een dergelijke zin uitspreken. Zulke dingen zeg ik niet. Nee, dat was gewoon omdat ik een keer dacht, er zijn zoveel romans en toneelstukken, die verfilmd worden, maar het tegenovergestelde gebeurt nooit. Er zijn schitterende films, die zich zouden lenen tot een bewerking tot toneelstukken of romans. Er is een hele schatkamer van de mooiste onderwerpen in honderden films. Als ik tijd en zin had, dan zou ik zes jonge schrijvers in dienst nemen en hen de scenario's voorleggen van honderd films, en zij maken daar een toneelstuk van. Waarom niet? De plot is er, de personages zijn er, de sensationele verwikkelingen, die nodig zijn om de mensen te verrassen, te boeien, te ontroeren, dat ligt allemaal 'zum fressen' klaar. Toen dacht ik, ik neem één van mijn geliefkoosde films, 'Pierrot le fou', en zet het om in toneel. Dat mag net zo zeer als het optekenen van de laatste woorden van je vader op zijn sterfbed, waaruit een groot aantal romans bestaan.

- *Net als Boon wou je aanvankelijk kunstschilder worden, maar uiteindelijk ben je schrijver geworden. Welke plaats neemt de schilderkunst nu nog in je activiteiten in?*

- Ik schilder praktisch elke dag. Ik ben het altijd blijven doen. Eenzelfde verwarring en versnippering is gaande in wat ik schilder als in mijn schrijven. Ook daar ben ik niet vast te prikken tot één stijl of één figuur. Ik ben het blijven doen omdat, als je een paar uur gebogen zit over een tafel, je soms behoefte hebt aan iets speelsers, iets wat niet het denkwerk zo op de proef stelt. Vandaar dat ik mij dan in het meer retinale gooi.

- *Je houdt ook van mystifikaties. Zo heb je in de roman 'Schaamte' een motto geplaatst, dat je aan de Engelse dichter George Herbert toeschrijft, maar dat in feite het begin is van het 129ste sonnet van Shakespeare. Waarom doe je dat?*

- Om aan te tonen dat men niet leest.

- *Ook 'Schola Nostra' was in het begin een mystifikatie*.

- Het is begonnen met een gedicht te sturen naar 'Podium' en toen kreeg ik een brief terug, die ik afgedrukt heb in 'Schola Nostra'. Ze schreven hoe geboeid ze waren geweest in de redactie, dat het één van de beste inzendingen was, die ze ooit gehad hadden. En het was een gedicht dat uitsluitend gemaakt was met gemeenplaatsen van de Vijftigers. En ik had het nog gemakkelijk gemaakt ook, want ik had de naam Thea Streiner genomen, en in Podium publiceerde regelmatig een meisje dat Mea Strand heette. En dat zagen ze ook niet.

- *Hoe ben je dan tot de experimentele roman 'Schola Nostra' gekomen?*

Ik heb nl. de indruk dat deze mystifikatie is uitgegroeid buiten de omvang, die je aanvankelijk had voorzien. Aanvankelijk was het immers niet de bedoeling een boek te maken.

- Nee, toen had ik een aantal van die kolderachtige verzen opgeschreven. Na die inzending van Podium dacht ik: ik ga nu de bundel van dat meisje laten publiceren, maar de beste grappen zijn de kortste, en ik heb er niet meer naar omgekeken. Mijn mystifikatie was geslaagd na de reactie van Podium. Nu praat ik over het jaar 1952 of 53. En het is pas jaren later dat ik bij het opruimen van allerlei papieren die bundel terugvond. En tot mijn verbazing was dat aanzienlijk beter dan ik dacht. En dan heeft de mystifikatie met mij een loopje genomen, want ik vertelde veel - althans voor mijn gevoel - interessantere dingen dan ik gemeend had. Ik heb toen die figuur van dat meisje verder uitgebouwd en de bundel van tekeningen voorzien. En wie beschrijft mijn verbazing als ik als reactie op deze publikatie lees: als meneer Claus denkt dat hij ons voor de gek kan houden, alsof we niet weten dat hij het geschreven heeft. Maar dat was ook de bedoeling. Want het was misschien de meest experimentele roman in het Nederlands van de laatste tijd, omdat het teruggrijpt naar de origine van de roman. Zo beginnen immers ook de 19de eeuwse romans: 'Ik vond een cahier van mijn tante in een kist op zolder, en daarin schreef zij hoe zij iets teruggevonden had uit haar kindertijd, enz.' Maar niemand heeft 'Schola Nostra' voor een roman gehouden. Men zei: 'God, wat zijn die gedichten slecht.' Natuurlijk zijn die gedichten slecht, want het personage van de roman is een slechte dichteres. Het staat er ook in, in mijn commentaar. Men zei: 'Wat zijn die tekeningen melig.' Ja, natuurlijk, omdat het meisje op de kostschool inderdaad academisch slap tekent. Dat staat allemaal te lezen in de roman. Maar de karakteristieken van mijn hoofdpersonage werden mij aangewreven. Het is van een treurnis, van een domheid! Soms vraag je je dan ook af voor wie of voor wat je schrijft. Om wanhopig te worden. Ik kan sommige auteurs geen ongelijk geven als ze zich capitoneren in het kersverse rechttoe rechtaan schrijven voor die zekere laag van de bevolking, die het net kan pruimen.

- *Een laatste vraag om niet op deze pessimistische noot te moeten eindigen. Je hebt vroeger al verteld dat je voor je romans een schema maakt. Doe je dat nu ook voor de gedichtencycli en voor de toneelstukken?*

- Dat is noodzakelijk, anders heb je één brij van opborrelende emoties en dat is te dicht bij de natuur. Dan kan ik net zo goed in een sofa gaan liggen en aan iemand vertellen wat ik allemaal vind op dat moment. Een gedicht, een toneelstuk, een roman bestaan uit structuren, zij zijn niet het verslag van mensen die oeverloos over zichzelf aan het vertellen zijn in gezelschap, die hun mond niet kunnen houden over

zichzelf. Dat is heel onbeleefd. En kunst is beleefd. Kunst is o.a. een uiting van hoffelijkheid tegenover de lezer, als je hem niet lastig valt met je privé-emoties, maar die privé-emoties listig verwerkt in een aangenaam en boeiend object.

Gerrit Kouwenaar

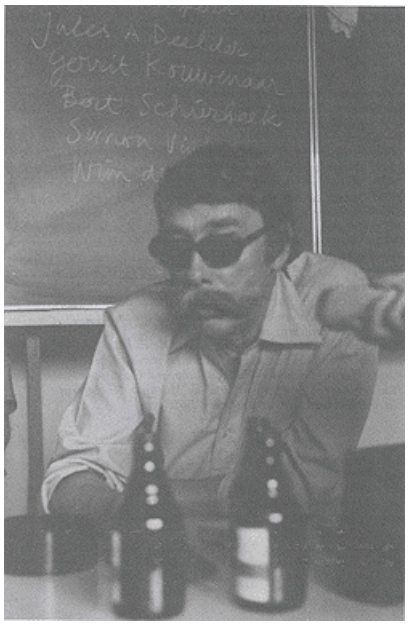
Geboren te Amsterdam op 9 augustus 1923. Was lid van de Experimentele Groep in Holland, de Nederlandse vleugel van Cobra. Oud-redacteur van 'Podium'. Is thans redacteur van 'De Gids'. Publikaties:

Uren en sigaretten (2 novellen, 1946), Goede morgen, haan (poëzie, 1949), Negentien-Nu (roman, 1950), Ik was geen soldaat (roman, 1951), Achter een woord (poëzie, 1953), Vijf 5-tigers (bloemlezing, 1955), Hand o.a. (poëzie, 1956), Val, bom (novelle, 1956), De ondoordringbare landkaart (poëzie, 1957), Het gebruik van woorden (poëzie, 1958), De stem op de 3de etage (poëzie, 1960), Zonder namen (poëzie, 1962), Sint Helena komt later (poëzie, 1965), Autopsie / anoniem (poëzie, 1965), 100 gedichten (1969), Data / decors (poëzie, 1971), Landschappen en andere gebeurtenissen (poëzie, 1974), Volledig volmaakte oneetbare perzik (poëzie, 1978).

Bekroond met de Jan Campertprijs in 1962, de Poëzieprijs van de Gemeente Amsterdam in 1964, de Henriëtte Roland Holstprijs in 1967 en de P.C. Hooftprijs in 1970.

Naast zijn oorspronkelijk oeuvre maakte Kouwenaar talrijke vertalingen van toneelstukken o.a. van Brecht, Dürrenmatt, Hochhuth, Weiss, Kroetz, Sartre, Tennessee Williams, Stoppard, Osborne en Pinter. Voor deze vertalingen kreeg hij in 1967 de Martinus Nijhoffprijs.

Dit gesprek verscheen in september 1979.



- Gerrit, je was gedurende enkele jaren de theoreticus van de experimentele poëzie. In tegenstelling tot de andere Vijftigers heb je je gedichten in de doorbraakjaren van de experimentele poëzie begeleid met theoretische geschriften. In de inleiding tot je bloemlezing 'Vijf 5-tigers' schreef je dat de experimentele poëzie een andere poëzie was. Zou je voor de lezer van nu nog even kunnen samenvatten wat je standpunt toen was en in welke mate je daar later bent van weg geëvolueerd?

- Dat ik *de* theoreticus van de experimentele poëzie zou zijn geweest is te veel gezegd. Dat is een veel te zware betiteling. Als iemand daar al voor in aanmerking zou moeten komen is dat Rodenko.

Het enige wat ik in die eerste jaren gedaan heb is af en toe in een artikel proberen iets duidelijk te maken van wat de experimentele poëzie volgens mij nu eigenlijk voorstelde of wilde voorstellen. Dat gebeurde trouwens meestal omdat een blad mij daarom vroeg en niet omdat ik er zo op gebrand was als woordvoerder op te treden of mij daar bijzonder toe gekwalificeerd achtte. Het waren zeker ook geen doorwrochte essays, maar meer berichten vanachter de werktafel, uit de praktijk. Die kwalificatie 'een andere poëzie' heb ik eigenlijk in een verwante zin gebruikt als Polet later zijn 'ander proza', maar dan natuurlijk wel 25 jaar vroeger. Dus een poëzie die zich én formeel én zeg maar inhoudelijk of qua mentaliteit aan de bestaande conventies onttrok, zonder zich daarbij vast te spijkeren op nieuwe conventies. Een poëzie dus ook voorbij de zg. 'ismes', hoe belangrijk die op zichzelf ook geweest mochten zijn en hoe bruikbaar nog steeds in onderdelen. Wat Lucebert heeft uitgedrukt in zijn befaamde 'de proefondervindelijke poëzie is een zee'. Een heel open kwalificatie die in zijn algemeenheid nog steeds geldig is, dunkt me. Er valt na zoveel tijd uiteraard van alles aan toe te voegen, maar nauwelijks iets aan af te doen.

- Samen met Lucebert en Jan Elburg heb je in 1949 het tijdschrift 'Reflex' opgericht nadat jullie waren toegetreden tot de Experimentele Groep, die voordien uitsluitend uit beeldende kunstenaars was samengesteld. Hoe komt het dat jullie aansluiting zochten met schilders?

- Ook hier eerst even een kleine correctie. 'Reflex' was niet een initiatief van de dichters, maar van de schilders, die dus al eerder de Experimentele Groep in Holland hadden opgericht en nu ook een eigen tijdschrift wilden. Toen ze met de voorbereiding van het eerste nummer bezig waren, klopten ze bij ons aan of we wilden meedoen. Zij kenden ons werk en ideeën een beetje en wij de hunne en zo is die samenwerking binnen de Experimentele Groep tot stand gekomen. Zoals je weet was het één van de idealen van Cobra de grenzen tussen de kunsten te vervagen, tot een nieuw soort Gesamtkunst te komen, zij 't niet in Wagneriaanse zin. Ik denk dat dit streven vooral voor de

dichters belangrijk is geweest, omdat ze erdoor gestimuleerd werden uit hun Nederlands lettré-hokje te kruipen en onbevangener, spontaner met hun materiaal om te gaan.

- *Je bent natuurlijk zoals nagenoeg iedereen begonnen met gedichten schrijven, maar je eerste publikatie was dan toch proza, nl. de novellen 'Uren en sigaretten' uit 1946. De eerste jaren heb je trouwens hoofdzakelijk proza gepubliceerd.*

- Ja, omdat proza nu eenmaal gemakkelijker was onder te brengen dan poëzie, zeker het soort poëzie waarmee ik toen in de weer was. Het is dus niet zo dat ik mij toen ook hoofdzakelijk met proza bezighield of dat mijn interesse voor poëzie pas van later zou dateren. Wat dat betreft geeft 't begin van mijn bibliografisch lijstje een beetje verkeerde indruk.

Ik bedreef beide genres naast elkaar en aanvankelijk ging dat heel vanzelfsprekend. Pas gaandeweg werd 't mij duidelijk dat er iets ging wringen, dat mijn proza- en poëziepogingen steeds meer uit elkaar gingen lopen. Ik ontdekte in de poëzie mogelijkheden, die ik in proza niet zag, althans niet wist waar te maken. Mijn proza ligt nog goeddeels in een traditionele lijn, afgezien dan even van juist dat debuutboekje dat je noemde. Dat zou je min of meer experimenteel kunnen noemen. Maar dat is eigenlijk een geval apart. Het verscheen pas na de oorlog, maar stamt al uit '42, '43. Ik was een jaar of negentien toen ik het schreef en had net aan het surrealisme geroken.

- *Maar je ander proza, de romans 'Negentien-Nu' en 'Ik was geen soldaat' en ook de novelle 'Val, bom', was allemaal traditioneel.*

- Ja, zeker als je 't achteraf bekijkt en dan vooral qua opzet, structuur, de manier waarop 't gedaan is. Maar natuurlijk heb ik toen in dat proza ook wel degelijk geprobeerd het een en ander te verwrikken en iets van het traditionele patroon te doorbreken. Zo naïef was ik nu ook weer niet. Ik had zeer wel door dat er ook met het proza, het verhalend proza als literaire vorm, iets gebeuren moest. Dat je ook in het proza niet volstaan kon met op goed geluk wat nieuwe wijn in oude zakken te gieten. Ik zag dus wel dat 't anders moest, maar hoe anders zag ik niet.

Eigenlijk is het zo dat naarmate ik het prozaschrijven technisch beter onder de knie kreeg, ik steeds meer het gevoel kreeg dat ik bezig was iets in te vullen in plaats van iets te maken.

- *In een interview met Fernand Auwera in 'Schrijven of schieten' heb je tien jaar geleden gezegd: '(...) het is geen kunst geëngageerd te zijn, maar wel om eventueel iets met je engagement te doen... In elk geval moet je er in poëzie iets anders mee doen dan in proza omdat, simpel gezegd, de taal in die beide genres nu eenmaal niet dezelfde functie heeft... Dat boek 'Ik was geen soldaat' is 20 jaar oud, het is met*

overtuiging geschreven, het engagement is echt, maar wat er aan ontbreekt is nu precies dimensie, het blijft in het engagement, het onderwerp steken. Het is eigenlijk wat vroeger tendensliteratuur werd genoemd: journalistiek met een strekking.' Ben je het daar nog mee eens?

- Ja, dat klinkt nog steeds heel redelijk. Al is het, gezien het uitgangspunt van dat interview, allicht wat eenzijdig toegespitst op het literaire engagement, een begrip waarbij ik mij met het klimmen der jaren steeds minder thuisvoel. Maar goed, ja, nieuwe ideeën en overgeleverde vormen laten zich niet verzoenen, daar gaat het eigenlijk om. Dat ik het proza tenslotte definitief heb laten vallen komt, denk ik, in de eerste plaats doordat ik mij er steeds meer van bewust werd dat ik eigenlijk nogal schizofreen bezig was in die twee genres.

- *Je bent dus op een gegeven moment met proza schrijven gestopt omdat je je in die vorm niet meer adequaat meende te kunnen uitdrukken. Nochtans heb je eerst dat experimenteel proza geschreven in 'Uren en sigaretten'. Kon je daar niet op voortwerken?*

- Nee, dat is zelfs nooit bij me opgekomen, daarvoor lag 't inmiddels te ver achter me. 't Is ook niet experimenteel in die zin dat er een lijn zou lopen naar mijn latere poëzie. Zoals ik al zei, ik heb die verhaaltjes in de oorlog geschreven, eigenlijk zonder veel overwegingen. Het zijn probeersels van een jeugdige dichterling, die veel in oude jaargangen van de Revue Européenne en andere tijdschriften uit de jaren '30 had zitten snuffelen. Toen het boekje eindelijk verscheen in een totaal andere wereld dan waarin ik het verzonnen had, had ik er nauwelijks nog een verhouding toe. Niet dat ik 't nu als een jeugdzonde beschouw of zoiets, dat helemaal niet. Ik vind ze achteraf heel aardig, ze hebben de charme van een blindelingse duik in iets onbekends. Ik ben momenteel bezig ze wat uit te kammen voor een nieuw uitgaafje, dat dan wordt aangevuld met een nog niet eerder gepubliceerd stuk proza van iets later uit de oorlog.

- *Je eerste dichtbundel 'Achter een woord' is vrij laat verschenen, in 1953. Daar zitten ongetwijfeld nog oude gedichten in. Welke invloeden hebben in die lange periode gespeeld?*

- Er staan gedichten in vanaf '48, of zelfs nog iets vroeger, tot zeg '52, '53. Dat is inderdaad een behoorlijk lange periode en natuurlijk heb ik in die tijd veel méér gemaakt dan er uiteindelijk in 'Achter een woord' is terechtgekomen. Het was toen erg moeilijk een bundel geplaatst te krijgen, en dat had tot gevolg dat ik er voortdurend aan ben blijven dokteren en schiften. Wat hij uiteindelijk geworden is, is het resultaat van een selectieproces, en natuurlijk hebben mijn evoluerende opvattingen daarin ook meegesproken.

Achteraf ben ik er allerminst rouwig om dat het mij toen niet te gemakkelijk is gemaakt, het is daardoor toch een vrij sterke en com-

pacte bundel kunnen worden, maar als neerslag van mijn produktie uit die eerste belangrijke jaren is hij om diezelfde reden misschien wat ondoorzichtig.

Bijvoorbeeld het eerste gedicht uit de eerste druk, een vrij langademig gedicht, wat ballade-achtig van toon, daar zit nog duidelijk Auden achter. Op zichzelf was dat gedicht ongetwijfeld heel karakteristiek voor een bepaalde fase, maar in de herdruk in ‘Sint Helena komt later’ heb ik dat toch ook laten vallen omdat ik het niet goed genoeg vond.

In latere gedichten vind je invloeden terug van vooral Franse dichters, Eluard, Michaux. Maar belangrijker dan dit soort directe beïnvloedingen dunkt mij het feit dat die eerste bundel eigenlijk de hele periode covered van Experimentele Groep, Cobra, Atonaal, toen de bakens zijn verzet, het klimaat van die jaren.

- *Zo zijn we dan eindelijk bij het belangrijkste beland, je poëzie. Herhaaldelijk werd gezegd en geschreven dat je één van de belangrijkste dichters van de generatie der Vijftigers bent. Maar men voegt daar ook altijd onmiddellijk aan toe, dat je een moeilijk dichter bent. We kunnen in dit gesprek misschien enkele sleutels voor de lezers vinden, waardoor zij zullen ontdekken hoe ze je poëzie moeten lezen*.

- Sleutels? Ik weet 't niet. Ik heb jaren geleden al eens gezegd: de lezer krijgt het evenmin cadeau als de dichter. En dat is eigenlijk nog altijd de enige sleutel die ik geven kan. Ik heb vaak het gevoel dat mijn poëzie vooral moeilijk wordt gevonden, omdat hij niet beantwoordt aan bepaalde verwachtingspatronen, omdat men er op het eerste gezicht weinig in herkent, omdat men er zich niet onmiddellijk door over de bol geaaid voelt. In elk geval is het zeker niet zo dat ik er op uit zou zijn perse moeilijk te wezen of dat communicatie met de lezer mij overschillig zou laten. In tegendeel. Juist op de mogelijkheid of onmogelijkheid tot communicatie via de taal is veel van mijn werk betrokken, al zie ik er geen heil in om coûte que coûte het kind van de poëzie met het badwater van de communicerende vaten weg te gooien. De taal die ik gebruik als ik in mijn poëzie iets bij de lezer probeer te doen klikken, is niet alleen mijn taal, maar ook die van de lezer, al staat deze mij niet voortdurend als scherprechter voor de geest. En woorden betekenen iets, wat dan ook, en als ik iets met woorden maak, dan doe ik iets met de realiteiten waar die woorden, hoe dan ook, voor staan. Als mijn poëzie moeilijk wordt gevonden, denk ik wel eens: maar waar is dan die poëzie die jullie dan blijkbaar zo gemakkelijk vinden of althans niet zo moeilijk? Zou 't niet zo kunnen zijn dat veel poëzie voornamelijk geconsumeerd wordt vanwege een zogenaamde communicabel buitenkantje, terwijl dat waar het uiteindelijk om gaat eigenlijk nauwelijks wordt geproefd?

- *Poëzie is voor jou niet het verwoorden van emoties?*

- Een beetje cryptische vraag. Waar leg je de nadruk, bij het verwoorden of bij de emoties? Op emoties als zodanig heb ik niets tegen, ook niet op poëzie die emoties behelst of weet op te roepen. Maar waar ik wel iets op tegen heb, dat is een poëzie waarin woorden niet meer dan de vervoermiddelen van emoties zijn, met nadruk op vervoermiddelen. In een gedicht wordt niet iets vervoerd, maar iets gemaakt, wat dan ook. Een gedicht is een taalprodukt met een zekere werking, en verder valt er eigenlijk weinig over te zeggen. Wat Van Ostaijen indertijd opmerkte over die zogenaamde 'buitenlyrische hogeborstzetterij' is nog altijd geldig.

Kijk, wie poëzie te moeilijk vindt, kan beter de tuin inlopen en zich in zo'n gemakkelijk bloemetje verdiepen. En als ook dat nog te moeilijk is, in de flora staat alles op een rijtje.

- *Je hebt opgemerkt dat de taal het materiaal van de dichter is. Maar je gebruikt de taal anders dan in het utilitaire taalgebruik. De taal is niet langer draagster van betekenissen. De poëzie wordt bijgevolg gnosis en taalalchemistische praktijk.*

- Ik gebruik de taal sòms anders dan in het utilitaire taalgebruik, zoals jij het noemt, dat is waar. De rest van je conclusie laat ik voor jouw rekening. Laat ik zeggen dat ik probeer de woorden een beetje uit hun vakjes te halen, ze neer te zetten iets buiten hun gebruikelijke contour, los te weken uit hun clichébetekenis. Je herkent ze wel, maar ze zijn toch anders. Kijk, een dichter is geen filosoof en geen onderwijzer. Hij vertelt de mensen niet wat ze niet weten, maar wat ze wél weten, maar misschien nooit zo gezien hebben of vergeten zijn of verdrongen hebben. Ik denk dat het getroffen worden door een gedicht een moment van herkenning is, en dat onder meer dat proces van verschuiving, vervreemding meehelpt dat tot stand te brengen.

- *Een gedicht maken gebeurt eigenlijk voor een groot deel toch onbewust. Je hebt eens ergens gezegd, dat critici er tot je eigen verbazing achteraf soms dingen uithalen, waarvan je zelf niet zo goed wist dat ze er inzaten*.

- Nou, voor een gròòt deel onbewust, ik heb dat nooit zo precies opgemeten - maar goed, er lopen natuurlijk onbewuste onderstromen door een gedicht, al vind ik 'onbewust' eerlijk gezegd een wat griezelig begrip. Het wordt al gauw geassocieerd met een soort hogere halfslaap, waarin de pen automatisch een meesterwerk produceert. Maar het is natuurlijk inderdaad zo dat het schrijven van een gedicht meer is dan het invullen, met meer of minder vakbekwaamheid, van een van te voren al rondgedacht idee. Wat ook de directe aanleiding tot het schrijven van een gedicht mag zijn, er komt een bepaald moment, waarop het gedicht zich van de maker begint los te maken

en zich bij wijze van spreken op eigen kracht verderschrijft. Wat daarbij loskomt, onttrekt zich vaak aan je waarneming, al weet je tegelijkertijd verdomd goed: dàt is het, dat is precies het goede woord op de goede plaats. 't Is eigenlijk een proces waarin bewust en onbewust hand in hand gaan. En wat die critici betreft die er later van alles uithalen, soms sta ik inderdaad verbaasd dat ze heel essentiële relaties weten te leggen die ik mij zelf nooit zo goed gerealiseerd had, maar het komt ook voor dat ik denk: mijn hemel, dat slaat nergens op, zo lust ik er nog wel een.

- *Met het schrijven van een gedicht heb je eigenlijk geen speciale bedoeling, tenzij alleen maar het schrijven van een gedicht?*

- Alléén maar - alsof dat niet genoeg zou zijn of minderwaardig is. Wat voor bedoeling zou een dichter anders kunnen hebben? Maar als je bedoelt dat ik wel gedichten heb geschreven, waarin met enige nadruk het maken van een gedicht aan de orde wordt gesteld, dan geef ik dat graag toe. Poëzie is per slot, behalve wat het natuurlijk allemaal nog meer is, ook een vorm van onderzoek. Dat is nu juist het aardige van poëzie; er worden geen oplossingen in gegeven, maar constateringen, signaleringen, schrikken, verbijsteringen, plotselinge doorzichten, onbeschrijfelijkheden. Wat iedereen in de tram al voor zich uitbromt, of in het hemelbed natuurlijk, al dat gemompel en au-o-geroep in de marge, dat vindt vorm in de poëzie - niet in de laatste plaats als die gaat over het zeer wezenlijke probleem daar een vorm aan te géven die communicabel is.

- *Men heeft vaak Mallarmé genoemd in verband met je poëzie. Mallarmé was inderdaad één van de eersten om een gedicht niet langer te zien als een beeld van de wereld, maar als een vervanger ervan. Paul Rodenko noemde Mallarmé's poëzie trouwens 'een afvoergat van werkelijkheid'. Maar de verwantschap lijkt me nog groter met Francis Ponge, die trouwens ook een bundel heeft gepubliceerd, 'Comment une figue de paroles et pourquoi', waarvan de titel duidelijk verwant is met jouw 'Volledig volmaakte oneetbare perzik'.*

- Uit de lengte van je vraag begrijp ik dat je hier veel onthullends over hoopt te horen, maar daarin moet ik je dan helaas teleurstellen. Om te beginnen, ik heb niet de illusie dat wat ik hier allemaal zit te beweren uitsluitend onder mijn patent valt. Hetgeen niet wegneemt dat ik Mallarmé nauwelijks ken, en toen indertijd mijn werk voor 't eerst met hem in verband werd gebracht, door Rodenko als ik mij goed herinner, was dat zo mogelijk nog nauwelijkser. Dat pleit niet voor me natuurlijk, maar het is wel zo. Voor Ponge geldt eigenlijk hetzelfde. Wat ik van hun werk ken vind ik erg interessant, maar geeft mij toch minder een idee van een zekere verwantschap dan wat ik òver hen heb gelezen. Jawel, natuurlijk is de overeenkomst tussen Ponge's

vijg en mijn perzik frappant, jij bent trouwens de eerste die mij daar op wijst, maar wat valt daaruit af te leiden? Het is zelden zo dat één initiator verantwoordelijk is voor dit soort overeenkomsten. Ik voor mij houd het op de aanwezigheid van iets als een klimaat, dat op een bepaald moment kennelijk gunstig is voor het gedijen van bepaalde ideeën. Als je op een gegeven moment een bepaald pad inslaat, dan kom je uiteindelijk blijkbaar altijd in hetzelfde Rome terecht, al heb je onderweg geen hond ontmoet.

- *In de inleiding tot de bloemlezing 'Vijf 5-tigers' leg je de nadruk op de anti-intellectualistische kenmerken van de experimentelen. Maar dat is nu toch nooit een kenmerk van jouw poëzie geweest, zelfs niet in de experimentele tijd. Je schrijft vanaf het begin een koele, vrij beredeneerde poëzie*.

- Anti-intellectualistisch is iets heel anders dan anti-intellect of anti-intellectueel, dat heeft men in die tijd nogal eens graag over het hoofd gezien. Wat ik in die inleiding benadrukte was dat er in de poëzie meer en andere maatstaven geldig waren dan alleen strikt verstandelijke of beredeneerbare. Omdat toen alles uitsluitend langs die maatlat werd gelegd en daarnaar beoordeeld. De opstelling van Forum in de jaren '30 t.a.v. de poëzie was daaraan natuurlijk niet vreemd.

Dat je zelfs mijn begin-poëzie nu koel en beredeneerd vindt, daar hoor ik van op, vroeger oordeelde men wel anders.

Maar waarschijnlijk heeft dat iets te maken met het feit, dat het niet helemaal beredeneerbare toen automatisch in het vakje van de blabla werd gestopt. Een andere categorie was er immers niet.

- *In je bundel 'Hand o.a.' komt de lichamelijkheid van de experimentelen wel het sterkst tot uiting. Daar heb je reeds het concretiseren. De hand komt in zeer veel gedichten ook voor. Later spreek je veel over eten en brood. Nu ligt er tussen hand en mond een duidelijke band, die dus reeds in je vroege poëzie aanwezig was en die je in je latere bundels bewust bent gaan uitwerken*.

- Dat klopt wel ongeveer, behalve misschien dat 'bewust uitwerken'. Meestal is het zo dat je betrekkelijk onbevangen bepaalde vondsten doet of op kernbegrippen stuit die je bruikbaar acht. Wat daarna gebeurt gaat heel geleidelijk, het één grijpt in het ander, eenmaal in beweging gezet rolt zoiets voort, maar al gebeurt dat niet blindelings, een 'bewust uitwerken' is het zeer zeker niet.

Die benadrukking van het lichamelijke komt inderdaad neer op een poging tot concretiseren. In de inleiding tot 'Vijf 5-tigers' had ik het al over 'de dictatuur van het abstracte denken', die als een 'ont-lichamelijking' werd ervaren. Dat is wat dik gezegd, maar geen onzin, dunkt me.

- *Maar die poëzie uit 'Hand o.a.' is ook sterk existentialistisch getint*.

Dat blijkt o.m. uit verzen als 'men is geworpen / men is gevallen / men is gestegen'.

- Nou, sterk existentialistisch getint... De terminologie is natuurlijk een beetje aan Sartre ontleend, aan wie ik in die tijd ook zo wat had gesnuffeld. Die lichamelijkheid lijkt mij daar trouwens allerminst mee in tegenspraak.

- *In de gedichten uit je experimentele tijd is er geregeld sprake van 'de mens', 'men', en 'wij'. In 'Hand o.a.' zeg je zelfs 'Men is een feit' en in 'De ondoordringbare landkaart' heb je het over 'degeen die zegt dat hij ik is'. Dat zijn allemaal reeds pogingen om de poëzie te objectiveren, te ont-ikken*.

- Kan ik alleen maar ja op zeggen. Eerlijk gezegd dacht ik dat die ont-ikkings pogingen pas in mijn latere werk aan de orde kwamen. Zo zie ja maar weer.

- *Die gedichten lijken ook helemaal niet op spontane opwellingen, wat bij de meeste experimentele poëzie nochtans wordt gesuggereerd. Bij jou is het reeds het resultaat van overleg*.

- Dat is wel zo, denk ik. Maar aan de andere kant, wat zijn dat precies, spontane opwellingen? Spontaneïteit is natuurlijk niet iets om te schuwen, toen zeker niet, maar op zichzelf is het niks en het garandeert ook niks, je moet 't leren hanteren. En de ene dichter zal dat op een andere manier doen dan de andere.

Ik denk trouwens dat wat in die eerste bundels van mijn produktie uit die tijd is overgebleven vooral de meer uitgebalanceerde dingen zijn, en dat ik de meer spontane gedichten, of althans die waarin het spontane minder was afgedekt, heb laten vallen omdat ze me uiteindelijk toch niet bevielen. Wat dan op zichzelf natuurlijk al 't een en ander zegt. Afgezien daarvan, ook van andere dichters van mijn generatie heb ik wel eens de indruk dat hun spontaneïteit meer schijn dan wezen is, ik weet dat ook zij vaak lang aan hun verzen zitten te werken, maar 't is waar, op de een of andere manier hebben zij daarin dan toch dat beeld van spontaneïteit sterker weten te bewaren.

- *Het ligt ook minder in je aard*.

- Het ligt ook minder in mijn aard, ja, maar wat precies je aard is, daar ben je ook niet één twee drie achter. Ik heb wel eens de indruk dat ik als Vijftiger toch meer buitenbeentje ben geweest dan ik toen besefte. Maar dat geldt waarschijnlijk voor meer Vijftigers.

- *Het eten speelt een belangrijke rol in je poëzie, ook in 'De stem op de 3de etage'. Je schrijft daar 'brood dat niet bestaat / omdat het wordt gegeten'. Bij jou staat het beeld van het eten eigenlijk voor het dichten zelf, dacht ik. Dat blijkt ook weer in overeenstemming met een opvatting van Francis Ponge, die immers schreef: 'De poëzie (zoals ik die zie) is een manier (van de geest) (een door de geest uitgevonden procédé) om*

in de dingen te bijten en om er zich mee te voeden'.

- Wat mij in die uitspraak van Ponge opvalt is de moed waarmee hij het woord 'geest' gebruikt. In het Nederlands is dat niet mogelijk, of mij is dat niet mogelijk, ik zou meteen op m'n bek vallen... Maar goed, ja, eten is ook weer zo'n constante in mijn werk die ik op een bepaald moment ben gaan gebruiken zonder onmiddellijk te overzien wat daar allemaal aan vastzit, wat dat allemaal overhoop haalt. In eerste instantie is het natuurlijk ook weer een poging tot concretiseren, het terugbrengen van al die metafysische blabla tot gezonde platvloersheid, eerst het vreten en dan de moraal - bij wijze van spreken, wil ik er nog wel even bijzeggen. Maar dat het beeld van het eten bij mij voor het dichten zelf zou staan, dat is dan weer zo'n absolute conclusie waar ik geen ja of nee op kan zeggen.

- *Je ziet het gedicht wel als een autonoom voorwerp, maar een complete autonomie is niet mogelijk.*

- Als je met het laatste bedoelt: helemaal los van mij, als maker, jà. Maar los van, ik zal maar zeggen: de wereld, dat natuurlijk niet. Een gedicht is in zoverre autonoom dat het op zichzelf en uit zichzelf moet kunnen functioneren, dat het niet alleen maar de verwijzing is naar een zich elders bevindend stukje realiteit, maar een realiteitje is op zichzelf. Maar het is natuurlijk duidelijk dat het als zelfstandig object deel uitmaakt van, functioneert binnen de grote realiteit waar alle dingen deel van uitmaken, wij ook. Dat is toch niet zo ingewikkeld. Ik heb bij dit soort vragen altijd de indruk dat men mij ervan verdenkt dat ik alleen maar bezig ben perzische tapijtjes te weven, een verwijt waarmee ook Nijhoff al om de oren werd geslagen, een halve eeuw terug.

- *Je bedoelt dat de vorm de inhoud is*.

- Ja hoor. En andersom allicht. De wijn is drinkbaar dankzij het glas zei Mulisch. Maar het is uiteraard ook zo dat er alleen maar uit het glas te drinken valt dankzij de wijn. Een goed gedicht is altijd een gedicht dat als ding functioneert. Dat is geen verzinsel van mij, dat is al 10.000 jaar zo.

- *Maar wat is dan nog de relatie van de taal tot de realiteit buiten de tekst?*

- Er is maar één taal en er is maar één realiteit, zowel binnen de tekst als buiten de tekst.

- *Ja, maar je maakt toch een realiteit in de tekst*.

- Ik maak een realiteit in de tekst en ik maak de tekst tot een realiteit, dat gaat in één moeite door, d.w.z. een ding dat op zichzelf functionneert. Net zo als jij en ik op zichzelf functioneren, zelfstandige realiteiten zijn, maar niettemin deel uitmaken van déze werkelijkheid en niet van een andere. Een andere werkelijkheid bestaat er niet. Maar

het is natuurlijk wel zo dat binnen een tekst, maar ik wil ook wel zeggen een film of een schilderij, de realiteit aan een dusdanige behandeling kan zijn onderworpen, dusdanig kan zijn samengevat of opgeblazen of ongebruikelijk verknipt, dat Jan Jansen of de koningin zegt: dat is onzin, dat bestààt niet.

- *Die structuur die je gemaakt hebt, die bevat dus wel elementen uit de realiteit buiten de tekst, maar het is geen afspiegeling van de realiteit*.

- Die bevat niet alleen elementen daarvan, die bestaat er uit, die maakt er deel van uit, van a tot z. Maar goed, ja, geen afspiegeling, geen verslag, geen illustratie, geen documentaire, gemaakt omdat nu eenmaal niet iedereen om half vijf op diezelfde plek kan zijn. Geen journalistiek. Geen proza.

- *Je maakt het gedicht eigenlijk leeg van elk verhaal, zodat het nog uitsluitend taal is*.

- Uitsluitend taal is? Daar moet ik even over nadenken. Ik weet 't niet, dat geldt voor proza ook. Kijk, taal is natuurlijk eerder iets insluitends dan uitsluitends, en dat is niet alleen maar een woordspeling. Geen verhaal neen, maar dat wil niet zeggen dat de taal dan eensklaps geen functie meer zou hebben, eensklaps gedegradeerd zou zijn tot strengeltjes wol voor dat perzisch tapijtje. Laat ik zeggen dat een gedicht niet een verloop vertegenwoordigt, maar eerder een toestand, een gefixeerd moment, een stilstand, een stilleven. Inderdaad, Morandi, een fles op een tafel, een fixatie. Het steeds nauwer omcirkelen van een moment.

- *Dus de gebeurtenissen, die gebeuren in het gedicht zelf*.

- Die staan als het ware stil in het gedicht. Een bol vol spanningen heb ik jaren geleden eens gezegd. In proza kan je lezen hoe het zich ontwikkelt, hoe het begint en afloopt, daar stroomt het doorheen. In poëzie is het gestold.

- *Ook de paradox komt vaak in je poëzie voor, zoals in de cyclustitel 'De stilstaande wandelaar'. De paradox is blijkbaar ook een middel om bij de lezer een schok teweeg te brengen*.

- Ik heb wel eens gezegd: als ik wit schrijf waar de lezer zwart verwacht, dan hoop ik dat er iets gebeurt, nl. dat het extra zwart wordt. En wat die stilstaande wandelaar betreft, een stilstand is in wezen zelf al een paradox. Iets uit de tijd pakken, dus eigenlijk iets onsterfelijk maken, dat kan helemaal niet, maar niettemin wordt het in elk gedicht weer geprobeerd. Poëzie schrijven is vechten tegen de bierkaai. Maar dat geldt natuurlijk voor het hele leven. Merkte hij dramatisch op.

- *In de laatste bundel 'Volledig volmaakte oneetbare perzik' heb je het op zeker ogenblik over 'het stopwoord tijd*'.

- Op *zeker ogenblik* heb ik het daar over, zeg je, en dat is het dan

eigenlijk al. Daar heb je diezelfde paradox.

- *Het gedicht wil de tijd stoppen, maar slaagt daar niet in*.

- Het kan daar in slagen tot op zekere hoogte, vanuit een zeg maar menselijk perspectief. Meer valt er niet te verwachten. Het blijft morrelen aan de machinerie, de eeuwigheid of het niets. Een zeer menselijk gemorrel. En daarom toch zeer de moeite waard.

- *Je maakt dus een voorwerp in taal, maar die structuur zit toch niet los van je menselijke emoties. Die spelen daar toch ook een rol in*.

- Zeker. Ik denk zelfs een zeer sterke rol. Om een gedicht te schrijven zijn er duizend aanleidingen. Maar daar ligt toch altijd iets van een emotie aan ten grondslag, een gevoel, een je plotseling betrokken weten, een stemming, een regel in de krant, opgewekt in het bad zitten en eensklaps weten: dit vlees is er straks niet meer. Een kleine blikseminslag en het is weer voorbij, dat onbeschrijfelijke moment van iets werkelijk door te hebben. En dat onbeschrijfelijke dient dan toch een ding van woorden te worden.

- *Hoe maak je nu een gedicht? Begin je met dat anecdotische te noteren om dat later als ballast dan weg te hakken?*

- Soms is de aanleiding tot een gedicht meer anecdotisch dan in een ander geval, al moet die anecdote in aanleg dan toch wel dat onbeschrijfelijke moment bevatten. En soms is het meer een idee en een andere keer ligt het meer gevoelsmatig. Maar het is zeker niet zo dat het proces van een gedicht maken bij mij zou neerkomen op het abstraheren van concrete aanleidingen, als je dat mocht bedoelen. Het is eerder andersom.

- *Soms gebruik je toch een verhaal*.

- Ja, waarom niet. Het gaat er om wat je er mee doet. Dat is dan zo'n anecdotische aanleiding, zoals bijvoorbeeld in die heldenzangen in mijn laatste bundel. Ik heb dat af en toe gebruiken van een element anecdotiek wel eens als een koppelverkoop omschreven. De anecdote als springplank, vanwaar de lezer de poëzie in kan duiken.

- *Je bundels vormen een hechte eenheid in thematiek. Heb je vooraf een plan voor de constructie van een bundel?*

- Nauwelijks. Die constructie krijgt pas gaandeweg vorm, begint zich pas af te tekenen naarmate een bundel vordert. In het begin heb ik niet meer dan een handvol gedichten, half af, helemaal af, probeersels, losse regels. Daarin zit in eerste aanleg vaak nauwelijks een gemeenschappelijke lijn. Maar natuurlijk omcirkel je in een bepaalde periode toch bepaalde thema's en later ga je je maaksels daar dan meer naar toebuigen. Een titel voor een nieuwe bundel ontstaat ook meestal pas op het laatste moment. Een titel vinden die de lading dekt, is voor mij net zo belangrijk als een gedicht maken.

- *Werk je lang op een gedicht?*

- Meestal wel, zeker de laatste jaren. Het valt me zelden nog hupsakee uit mijn mouw. Een gedicht kan soms jaren blijven liggen omdat anderhalve regel of drie woorden mij niet bevallen. De moeilijkheid is altijd er achter te komen wat daar nu precies niet goed aan is. Want nietwaar, wat zijn je normen, waar moet het aan beantwoorden? Het is vaak een eindeloos proberen, steeds nieuwe versies, soms heb ik er wel twintig of dertig van één gedicht, allemaal keurig romeins genummerd. En verdomd, eindelijk is het zo ver, dan heb je plotseling het goede woord op de goede plaats. En waarom dat dan goed is, kan ik vaak nauwelijks beredeneren. Het gaat meestal gevoelsmatig.

Men denkt vaak dat ik als dichter ontzettend uitgekookt ben en beredeneerd ben, dat ik overal exacte plannen voor maak, programma's, die ik dan later alleen maar heb uit te werken en in te vullen. Vergeet het maar. Het meeste gebeurt heel gevoelsmatig, heel intuïtief. Maar ik denk er tegelijkertijd natuurlijk wel over na.

Jan G. Elburg

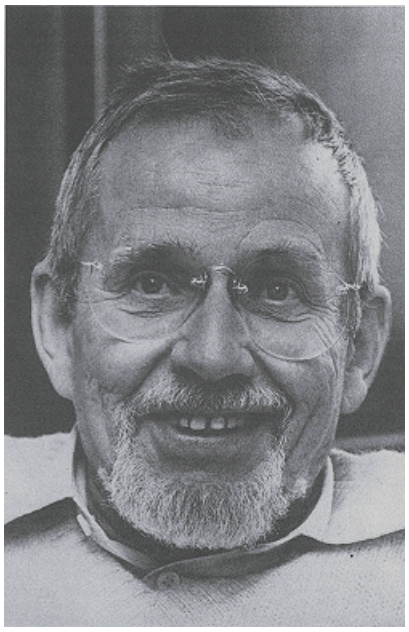
Geboren te Wemeldinge in Zuid-Beveland op 30 november 1919. Woont in Haarlem. Is werkzaam als copywriter en leraar aan de Rietveld Academie te Amsterdam.

Werd in 1946 redacteur van 'Het Woord' en sloot omstreeks 1950 aan bij 'Cobra'. Was betrokken bij het blad 'Reflex'. In 1954 werd hij redacteur van 'Podium' en in 1956 van 'De Nieuwe Stem'.

Publiceerde de dichtbundels: Serenade voor Lena (1941), De distelbloem (1944), Klein t(er)reurspel (1947), Door de nacht (1948), Het uitzicht van de duif (1952), Laag Tibet (1952), De vlag van de werkelijkheid (1956), Hebben en zijn (1958), Drietand (1960), De gedachte mijn echo (1964), Streep door de rekening (1965), De quark en de grootsmurf (1971), Contravormen (1971), Gedichten 1950-1975 (1975), evenals de bundel kort proza Praatjes kijken (1960).

Werd bekroond met de Jan Campertprijs in 1948, de Poëzieprijs van de gemeente Amsterdam in 1958, de Feniksprijs in 1970 en de Constantijn Huygensprijs in 1976.

Dit interview verscheen in januari 1980.



- Van alle Vijftigers ben jij, Jan, wel de dichter waar het engagement het makkelijkst aanwijsbaar is in je poëzie. Wanneer men je verzamelbundel 'Gedichten 1950-1975' erop naslaat, dan valt je aandacht en liefde voor de kleine man onmiddellijk op. Je politieke en sociale bekommernissen hebben ongetwijfeld hun wortels in persoonlijke ervaringen uit je jeugd.

- Dat is natuurlijk wel zo. Ik ben in de twintiger jaren opgevoed aan de overkant van de IJ te Amsterdam en dat was een arbeidersbuurt, vol jonge gezinnen. De namen van Sacco en Vanzetti op de muren, in mijn kinderjaren. De muiterij op De Zeven Provinciën. Overal rooie vlaggen op 1 Mei. Op school met de Amsterdamse bleekneusjes; het geklepper van de klompen die ze van de bedeling kregen en de lucht van de bijvoeding die op school werd opgewarmd. En dat was dan nog allemaal voor 1930, voor de echte Grote Crisis. Ik zou toch voor niks met mijn gestopte jasjes en mijn te krappe schoenen naar de HBS zijn gegaan als je in mijn schrijven daar niks van zou terugvinden.

Gek hè, als je over een rottige jeugd door toedoen van je ouders schrijft ben je in Nederland al gauw een gewaardeerd schrijver. Als je fijne ouders en op school een heel stel vrienden had, maar blijk geeft te beseffen dat de rottigheden in je jeugd je door een stel uitzuigers zijn aangedaan, dan ben je al gauw verdacht.

In mijn puberteit kreeg ik interesse om zelf poëzie te gaan schrijven en dat was niet in de eerste plaats geëngageerde poëzie. Het waren meer poëtische vingeroefeningen, waarbij ik al de poëtische symbolen overhoop haalde. Naarmate ik het métier beter begon te beheersen en de oorlog vorderde, voelde ik als een merkwaardige scheiding in mijn leven dat ik wel illegaal werk deed, maar dat ik daarnaast een grote symbolistische poëzie wilde schrijven. En zo langzamerhand is bij mij het engagement vanuit het verzet in de oorlog in mijn poëzie gekomen.

- Je literaire belangstelling ging aanvankelijk uit naar dichters als Gerard Diels en vooral Gerard den Brabander. Je schreef dan ook eerst sonnetten, rondelen en andere klassieke verzen. Wat trok je nu in deze figuren zo aan?

- Gerard den Brabander was gewoon een heel inspirerende figuur, een bohémien in Amsterdam, een man die het middelpunt was van het caféleven in Amsterdam. Er was één literaire café, dat was Café Eylders en daar was hij het middelpunt van alles. Den Brabander, die helemaal geen Brabander was, maar de zoon van een calvinistische Noordhollandse koster, vond het prachtig om iets voor een pukkelige, bedremmelde jongen te doen. Vooral wanneer hij een borreltje toe kreeg. Bovendien vond hij in mijn gedichten veel van de self-made dichter, die hij van huis uit ook was. Gerard Diels zal, net als Den

Brabander, ook zo'n twintig jaar ouder geweest zijn dan ik. Hij trad gelijk met mij aan het licht. In zijn werk bewonderde ik een nieuwe beeldvorming, die niets met afbeelding en alles met verbeelding te maken had. Daar waren Koos Schuur en ik al discussiërend en voorzichtig experimenterend in die tijd rijp voor.

- *Nu heb je de verzamelbundel 'Gedichten 1950-1975' pas laten aanvangen bij de bundel 'Laag Tibet' uit 1952. Voordien had je echter al vijf bundels gepubliceerd, die je beschouwt als 'een aanloop tot je vijftigerspoëzie'. Zo staat het in het nawoord van de samenstellers. Dit betekent dus blijkbaar dat je die eerste vijf bundels nu afzweert of toch maar liefst vergeet*.

- Welnee, helemaal geen afzweren of vergeten. Maar ze bieden niets dat er voorheen nog niet was. Waarom zou je zulk werk dan nog eens de nadruk van een verzamelbundel geven, ook al heb je het ooit een keer in je naïeve ijdelheid gepubliceerd. Curieus zouden hooguit de verzetssonnetten zijn geweest: terrorisme in de geklede jas van een klinkdicht. Pas na 1950 was ik echt over de drempel van zogenaamd 'vakmanschap' en zogenaamde 'goeie smaak' heen. Natuurlijk kan je, als je geen genie bent, niet zonder dit soort uitgangspunten, maar voorbij die grens wordt een kunstwerk pas echt interessant.

- *Ook je eerste, kleine verzamelbundel 'Drietand' uit 1960 begint bij 'Laag Tibet'. Dus was je reeds toen deze opvatting toegedaan. Nu bevat de bundel 'Laag Tibet' gedichten, die geschreven werden tussen 1946 en 1951, terwijl de bundel 'Het uitzicht van de duif', die je niet opnam, ook in 1952 is verschenen. Die breuklijn lijkt me niet zo duidelijk*.

- De gedichten in 'Door de nacht', die in 1948 zijn gepubliceerd, stammen nog uit de oorlog. Er was tijdens de bezetting een geweldige achterstand ontstaan, die in de daarop volgende jaren van papierschaarste (en niet alleen papier) maar heel geleidelijk kon worden ingelopen. Ik heb in 'Het Woord' eens - ik schreef in die tijd nog wel eens kritieken; dat zal ik nooit meer doen - een artikel geschreven dat 'Achterstand en Loyaliteit' heette. Daarin geef ik mij er rekenschap van dat een heleboel mensen waarvan ik het werk op dat tijdstip zit te beoordelen, al lang in een volgende periode zullen zijn aangeland. Net als ik, laat ik dan doorschemeren. Je kan zeggen: publiceer het dan niet, maar ja, dat is dan de ijdelheid van de jonge poëet. Bovendien was het voorgeschoten honorarium natuurlijk al lang opgesoupeerd.

- *Hoe zijn dan die eerste bundels tot stand gekomen. Waren die oorlogsbundels allemaal onder schuilnaam?*

- Nee hoor. 'Serenade voor Lena' is eerst, onder mijn eigen naam, in de illegale Astra Nigra reeks verschenen. Jantje Elburg tussen erkende

kopstukken als Ter Braak, Du Perron. Onbetaalbaar nu, dat plaketje. Aafjesepigonisme in schrijfmachineletter. Na de oorlog herdrukt, gebonden, met gekleurde initialen, toe maar... De bundel 'De distelbloem' is inderdaad klandestien en onder het pseudoniem Jan Rengertsz (mijn vader heette Rengert; mijn zoon nu ook). Gedrukt omstreeks Dolle Dinsdag - achter de ramen zag je de NSBers radeloos naar de Duitse Kommandantur stromen. Papier eigenhandig gepikt van een zolderschuit met een voorraad voor de bezetter. Je speelde met je leven in naam van de Pohesie!

'Klein t(er)reurspel' - wat een moeizame titel! - stamt uit een correspondentie met Koos Schuur. Hij was ergens ondergedoken. Ik kwam ook de straat niet op voor gezellige bezoekjes; alleen nog voor wat illegaal werk. Onze vrouwen onderhielden de verbinding. Op een gegeven ogenblik liet ik hem, op rijm, weten dat ik mijn sikje er af had gehaald. Later heb ik dat rijmstuk uitgebouwd tot een tragikomische cyclus over een jongeman die, als ik, zijn baard afschoor om een illegale opdracht uit te voeren. Het was virtuoos gerijmel. De Bezige Bij gaf het fraai uit, met illustraties van Lotte Ruting. Vandaar dat er in de kritiek, terecht, van een 'dure grap' werd geschreven. Ik kreeg er wel de Jan Campertprijs voor. Met een lovende toespraak door Bordewijk. Ik heb er wat publiciteit en een nieuw pak aan overgehouden. Altijd meegenomen voor een schrijvende armoezaaier.

De vierde bundel was 'Door de nacht', daar staan hoofdzakelijk de verzen uit 'De distelbloem' weer in, is dus een traditionele bundel, inclusief de verzetssonnetten.

Dan begint de experimentele periode. Ik had gedichten voorgelezen bij een schilderijententoonstelling van Constant in galerie 'Le Canard'. De schilderijen en de gedichten ademden zozeer een zelfde sfeer dat wij besloten echt iets samen te maken. Hij kleurhoutsneden, ik drie langere gedichten. Knallende kleuren, een brutale schreefloze prentenboekletter. Al met al meer Constants boek dan het mijne. Je kon het tekstdeel van de losse bladen dan ook wegklappen, zodat je een prent voor aan de wand overhield. Gebalde vuisten, puin, vredesduiven. Alleen het middelste gedicht, 'Wie biedt?', heb ik later in een bundel opgenomen. De andere hadden wel hun functie samen met de prenten maar waren zonder de plaatjes toch een beetje revolutionaire copywriting, naar mijn smaak.

- *In het pas verschenen boek 'Het komplot der Vijftigers' zegt R.L.K. Fokkema dat je poëzieconceptie sedert de Woord-periode nauwelijks veranderd is. Nu vind ik de korte verzen van bijv. 'De Kaalslag' toch wel sterk verschillend van je eerste experimentele bundels. Zie je zelf ook een evolutie of ben je het met Fokkema eens?*

- Zo zie je maar weer dat een 'poëzieconceptie' niks over de vorm

van de verzen zegt. Fokkema herinnert daar trouwens in zijn boek, op de betreffende plaats, ook al aan. Al zijn mijn poëzieopvattingen niet erg veranderd, de manier waarop ik in de wereld sta wel. De toon zo goed als het engagement, het is allemaal wat afstandelijker geworden. Ik ben heel druk aan het woord geweest, ik mag ook wel eens zwijgen en luisteren. Mijn lezers kennen mij nu langzamerhand wel, ik hoef het allemaal niet zo expliciet te stellen; tussen goeie vrienden heb je aan een paar goedgekozen woorden genoeg.

- *In je eerste experimentele bundels is de toon van je poëzie soms iets plechtstatigs, met archaïserende wendingen, en soms een bijbelse toon. Is dit misschien onder invloed van Koos Schuur geweest, bij wie dit trouwens nog veel sterker aanwezig was?*

- Het was geen invloed, wel verwantschap. Schuur en ik stammen uit de provincie en daar leidde die bijbeltaal een hardnekkig leven. Nog steeds. Hij behoorde ook tot ons materiaal, net als sommige dialect-woorden of uitdrukkingen, die aan het boerenbedrijf waren ontleend. Daarbij komt dat in de oorlog de boekwinkels leeg waren en onze boekenkasten ook niet zo gevuld. Als je wat wou lezen greep je ook wel eens naar de bijbel. Een indrukwekkend boek, maar altijd stiet je op een taalgebruik dat je gevoel voor het absurde aansprak: pompeus. Op dat pompeuze ben ik, half in ernst, half uit gekheid, verzot. Ook buiten de taal. Voorbij begrafeniswinkels, zoals je die hier en daar bij jullie in België hebt, kan je mij moeilijk meetrekken. En ik kan tijden staan genieten voor de etalages van souvenirwinkels, waar ook ter wereld. Christus aan een kruis van hertsgeweien, katten van zwart fluweel als drankflessen, radio's in de vorm van een raceauto. Slechte smaak, akkoord, maar mij véél liever dan het gezemel van mensen die menen dat zij persoonlijk de schoonheid in pacht hebben. Zonder de begrippen ‘denken’ en ‘schoonheid’ nader te toetsen.

- *Aanvankelijk zag je de dichter ook als een soort troebadoer. Vanwaar komt die opvatting? Houdt dit verband met je belangstelling voor de klankmogelijkheden, voor de muzikaliteit van de taal? Je schrijft dan immers verzen als ‘de nikkelen bikkel van de bliksem*’.

- In mijn jeugd heb ik gitaar gespeeld. Ik heb liedjes gecomponeerd toen ik nog niet meer dan zes akkoorden grijpen kon. Ik heb, in de jaren dertig al, in een soort popkwartet gezongen. Wij varieerden bestaande teksten, improviseerden de tegenstem. Dat zijn technieken die ik in de daarop volgende creatieve fase - het poëzieschrijven - onder andere - ook heb toegepast.

- *In de contravormen bijv*.

- Nou nee, dat heeft minder met muziek te maken dan met tegenspreken. Uit nieuwsgierigheid. Als Hugo Claus in één van zijn Oostakkerse gedichten ‘jonge vrouw’ zegt, dan zeg ik ‘oude man’. Als hij

'lopen' zegt, dan stel ik daar 'liggen' tegenover. Op die manier ontstaat een soort afgietsel, een holle mal van zijn gedichten. Je kent dat wel uit de beeldende kunst: het hangt van je gezichtshoek af of je het een dan wel het ander als positief ervaart. Zomaar een probeersel. Weet je, een heleboel mensen weten haarfijn 'Poëzie moet dit of dat'. Van mij *moet* poëzie helemaal niks, ik blijf wel proberen, steeds, of poëzie iets *wil*. Iets anders dan één van ons ooit had gedacht.

- *In september 1946 ben je samen met Hans Redeker en Bert Schierbeek in de redactie getreden van het tijdschrif 'Het Woord', dat bestaan heeft van 1945 tot 1949. Dit blad was in oktober 1945 opgericht door Ferdinand Langen en Koos Schuur. Hoe komt het dat je pas toen in de redactie bent gekomen, want je had immers reeds van het eerste nummer af in dit blad gepubliceerd?*

- Koos Schuur en Ferdinand Langen hadden meer en eerder contact met de illegale Bij dan ik. Zij zijn dus gevraagd. Toen er na de oorlog meerdere literaire jongerenbladen bovengronds kwamen leek het verstandig de namen van een aantal min of meer gelijkgestemde auteurs, die bovendien bij De Bezige Bij publiceerden, op het omslag te vermelden. De Bezige Bij was (en is) een uitgeverij op coöperatieve grondslag; je kunt deze uitgebreide redactie ook zo zien als een soort coöperatieve van medewerkers die van begin af aan een stem hadden in het beleid van het blad.

- *In 'Het Woord' publiceer je in de herfst van 1948 het opstel 'Poëzie en marxisme', waarin je o.m. zegt: 'De nuttigheid van een kunstwerk ligt in de allereerste plaats in zijn schoonheid. Wanneer elke beleving ons rijker maakt, dan toch zeker wel in hoge mate de schoonheidsbeleving.' Dat was helemaal in overeenstemming met het zuiver esthetisch standpunt van de redactie van 'Het Woord'. Het lijkt me toch wel vreemd voor iemand, die de poëzie zag vanuit een marxistische hoek. Je had immers ook al geschreven: 'de dichters kunnen optreden als wegbereiders naar een nieuwe samenleving'. Hoe kon je die twee elementen verenigen?*

- Je sloopt nu twee uitspraken nog ongenuanceerd uit hun context. Daardoor zijn er twee antwoorden. Ten eerste: ja, dat was nog even lippendienst aan het oorspronkelijk standpunt. Maar ten tweede: mijn 'mooi' is waarschijnlijk niet jouw 'mooi' of het 'mooi' van wijlen Gerard Diels. Mijn 'schoonheid' heeft altijd iets te maken met 'clean' denken, met - mijn soort - eerlijkheid en wat ik als nuttig zie. Als je een tafel of een huis voor mensen maakt moet je dat zo goed en plezierig mogelijk doen. In die functionele zin is voor mij een goed ding een mooi ding. Maar, eerlijk toegegeven, ik heb, in een andere context, in verliefdheid altijd 'mooie' dingen voor mijn vrouwen gekocht die met engagement of wereldrevolutie geen bal te ma-

ken hadden. En terecht: een dichter heeft toch lekker meer van het circus dan van de traktaatjesschrijver.

- *De Nederlandse experimentelen of sommigen toch waren eerder anti-politiek ingesteld. Was dat trouwens niet de reden waarom je in 1955 uit 'Podium' bent weggegaan?*

- Het gaat niet over 'de' experimentelen, maar over de redactie van Podium. Ook gaat het hier niet over een anti-politieke instelling, maar over anti-communisme. Mensen die het niet hebben meegemaakt kunnen zich niet voorstellen hoe het Amerikaanse MacCarthyanisme ook in Nederland de sfeer vergiftigde. Wanneer je als links (dat is echt links) bekend stond viel de hele schrijverskliek van het toen nog belangrijke dagblad Het Parool over je heen; de critici in de katholieke en liberale kranten zwegen je dood of hadden zo hun kleineringstechniek. Daarnaast was er regelrechte broodroof en intimidatie van overheidswege. En doordat Rechts heksen joeg, ging Links spoken zien. Ik had toen het idee dat mijn mederedacteuren een lichte angst kregen om met mij over één kam te worden geschoren... Maar het kan net zo goed zijn dat ze op den duur genoeg kregen van mijn altijd wel even vermanend opgeheven vingertje. Toen er op gegeven ogenblik een stuk van W.F. Hermans, tegen Theun de Vries, door mijn makkers publicabel werd gevonden vond ik het mijn tijd om op te stappen. Voor Wim Hermans, de dichter, de prozaïst, de essayist heb ik van zijn eerste publicaties af een groot respect gehad; ook de vrij ongemakkelijke particulier Hermans draag ik goeie gevoelens toe, maar zijn politieke inzichten kon ik niet pruimen. Bovendien, Theun de Vries kende ik als een integer mens, een uitstekend schrijver, hier in Nederland zwaar ondergewaardeerd - nog steeds: tradities leiden een hardnekkig leven en de kranten keren soms hun jasje maar de krantenschrijvers alleen in schijn! - vanwege zijn linkse achtergrond. Een bitter briefje dus aan mijn Podiumvrienden en weg.

- *Je hebt later eens verklaard dat 'Het Woord' de experimentele poëzie heeft voorbereid, er de weg voor geëffend heeft. Hoe zie je dat dan?*

- Het is één van de bladen, die de weg heeft voorbereid. Voorbeelden van de nieuwe mentaliteit vond je ook wel ergens anders; waar Rodenko publiceerde en beschimpt werd bijv. Gerard Diels stond in wezen een beeldvorming voor die 'de experimentelen' later toepasten. Alleen, de experimentelen gingen verder; hem te ver uiteindelijk. Dat schoonheid echt zijn gezicht had verbrand, om met Lucebert te spreken, dat er een mooie lelijkheid, een dienstbare mooiheid mogelijk was, dat wilde er bij Diels niet in.

- *In het Literair Prentenboek 'De Beweging van Vijftig' staat een uitspraak van jou: 'Vooral aan de hoogoplopende ruzies tussen Diels en mij is het te danken dat Het Woord verdween'. Waar gingen die ruzies precies over?*

- Diels zette als oudere en rijpere vaak zijn zin door in het redactiebeleid. Ik was het, ondanks alle waardering, met zijn autoritaire instelling niet eens. Het begon mij te benauwen. Ik herinner mij een vergadering waarop ik verzen van Robert Franquinet inbracht. Diels probeerde ze onbesproken terzijde te leggen. Ik eiste een stemming. Er bleken toch een paar voorstemmers. Ik hield aan; ik eiste een geheime, schriftelijke stemming. Diels vond het belachelijk, wat het natuurlijk ook was. Voor mij net zo goed, vooral toen na die geheime stemming inderdaad bleek dat Diels geen poot meer had om op te staan. Er waren een paar mederedacteuren die in het openbaar gewoon niet tegen hem op durfden. Het speet me echt voor Gerard want ik mocht hem graag en bewonderde zijn eruditie; ik wou alleen niet op mijn kop gezeten worden. Dit soort ontgoochelingen, en de vinnige discussies over het engagement of de merites van Lucebert... Koos Schuur, onze beste verbindingsman met de uitgeverij kreeg er op den duur steeds minder plezier in. Gebrek aan enthoesiasme dus in een blad dat financieel toch al een grote belasting voor de jonge uitgeverij betekende... Mooi dat de Bij er mee ophield. Voor Gerard Diels is dat een grote klap geweest. Hij was zijn spreekbuis kwijt. Alle essays die hij ooit heeft gepubliceerd hebben uiteindelijk eerst in Het Woord gestaan.

- *Samen met Kouwenaar en Lucebert ben je dan aangesloten bij de Experimentele Groep, die in juli 1948 door een aantal schilders was opgericht. Waarom zochten jullie aansluiting met schilders?*

- Dat is niet zo vreemd. Gerrit Kouwenaar kwam uit het schildersdorp Bergen. Zijn vader schreef, zijn moeder maakte prachtige wandkleden, zijn broer was schilder, getrouwd met een beeldhouwster. De toenmalige vriendin van Gerrit was tekenares, net als de mijne. Lucebert was als tekenaar begonnen, is gedichten gaan schrijven om een tijdlang afstand te nemen van zijn beeldende werk dat hij als te virtuoos ervoer. Aan die hele opsomming zie je dat wij als schrijvers stevig in de beeldende hoek genesteld zaten. Toen er in die hoek meer belangstelling bleek voor het verdergrijpende experiment dan dat bij de jonge schrijvers het geval was zochten wij dààr onze medestanders.

- *Welk belang hecht je zelf aan je plastisch werk?*

- Ik ervaar het als een verruiming van mijn creatieve mogelijkheden. Een ontspannende bezigheid: geen gezeur, je overziet in de kortste keren wat je doet, het geheel. Het betekent wel lichamelijke inspanning - je staat soms uren achter elkaar te ploeteren - maar toch is het een verademing tegenover het zorgelijke, onoverzichtelijke gepruts dat gedichten schrijven soms kan zijn. Omdat ik het niet regelmatig doe ben ik een redelijk schilder, maar ik weet dat ik met gemak een heel goeie zou kunnen worden. Als ik zie wat mijn oude schilders-

vrienden in het buitenland teweeg hebben gebracht en als ik zie wat bijvoorbeeld Karel (Appel) ermee verdient dan denk ik: je bent eigenlijk net gek om hier te blijven schrijven in dat taaltje van de Lage Landen, een soort onverbeterlijke geheimtaal. Sybren Polet stelt nou wel in een van zijn bloemlezingen 'poëzie is vertaalbaar', maar wanneer ik zie wat er staat in mijn gedichten die ze in het Engels of het Frans hebben overgebracht dan is dat toch net nooit wat ik heb bedoeld. Terwijl, een beeldend werkstuk, dat is internationaal, al zal misschien een Amerikaan toch iets anders in hetzelfde schilderij zien dan een Japanner. Maar laat ik niet zeuren, had ik maar meteen de keus moeten doen die Lucebert gedaan heeft.

- *Je vindt niet dat je plastisch werk, zoals vaak gebeurt bij schilderende schrijvers, literair is?*

- Ik zou, omgekeerd, bijna zeggen dat mijn literaire werk schilderkunstig is. Nee, dat ik ook niet juist. Ik bedoel, net als de andere 'experimentelen' werk ik in de poëzie met geen andere middelen dan die de taal mij verschaft, kom ik tot beelden die hier en op déze bladzijde werken, op een manier die niet door muziek of film of beeldhouwkunst te imiteren is. Datzelfde doe ik in mijn beeldend werk: wanneer je naar dat grote plastic-assemblage daar aan de wand kijkt dan zie je dat dat leverkleurige plastic-stofblik links onder er alleen als een stuk kleur gebruikt is. Dat vertelt geen verhaaltje over het zwoegen van de huisvrouw. Ik vind het best leuk als de mensen het opnieuw als stofblik herkennen maar ik geloof dat het tegelijkertijd iedereen duidelijk is: Elburg maakt dat ding ondergeschikt, hij voegt de vorm in een geheel van vormen, hij heeft het dààr vastgemaakt omdat hij de kleur ervan gebruiken wou.

- *Sluit je plastisch werk aan bij bepaalde figuren en stromingen?*

- In een bepaalde periode is het, vooral in de tekeningen, wat figuratiever, dan heeft het zijdelings iets te maken met het werk van Constant. Niet schatplichtig er aan, verwant. Maar wat je hier ziet hangen is werk van omstreeks 1965, dat komt veel minder overeen met wat Constant in het begin van de jaren 50 deed. Wanneer je een tentoonstelling van een andere Cobra schilder, Eugène Brands, bekijkt, vind je daar weer overeenkomst met dit werk. Alleen, Brands doet het met de traditionele middelen, met gouache of olieverf en ik assembleer bij voorkeur. Een experimenteerdrang, misschien samenhangend met mijn bewondering voor Dada. Maar wanneer je collages van de Dadaïsten ziet, word je in zekere zin misleid door het patine dat ze van de tijd hebben meegekregen. De metrokaartjes zijn verbleekt, de sigaret-tenpeuken zijn bruinig geworden. De jaren hebben er een nivellerende esthetiek in gebracht. Ik heb geprobeerd het meest resistente afval te gebruiken dat er bestaat: plastictroep. Een gaaf plastic gietertje heeft

tenminste nog een functie al voelt het zepig aan en al is het visueel onpersoonlijk van materie. Maar wanneer het stuk is voegt het zich, practisch onaantastbaar, bij de smerige laag die onze aardbol begint te overwoekeren. Die nadelige factor betekent dus juist dat mijn beeldend gedoe tot in lengte van dagen de kleuren en vormen blijft vertonen die ik wou dat het vertoonde.

- *Laten we terugkeren tot je poëzie. In het programmatisch gedicht 'Taalgebruik' uit de bundel 'Hebben en zijn' proclameer je de gelijkstelling van poëzie en werkelijkheid. Hier valt een overeenstemmende opvatting met Gerrit Kouwenaar op. Deze schreef immers in het tweede nummer van 'Reflex' een artikel 'Poëzie is realiteit'. In het daarnet geciteerde gedicht zeg je o.m.: 'ik maak mezelf tot mens omdat ik het zeg - en ik zeg het tot de goede verstaander - ik spreek niet aan misschien, maar ik spreek waarheid: niet alleen de mijne.' De dichter realiseert dus zichzelf in zijn poëzie. Is dit nog in overeenstemming te brengen met de autonomie van het gedicht, die door de experimentelen werd nagestreefd?*

- Goeie vraag. We waren vanzelfsprekend niet zo dom dat wij DE werkelijkheid, alles wat wij om ons heen konden waarnemen en de werkelijkheid van het gedicht met elkaar verwarden. Maar wij waren bij die dichtkunst net zo betrokken als bij het totale leven. Het dagelijks leven beïnvloedde onze gedichten en onze gedichten beïnvloedden - tot op zekere hoogte - ons leven van alledag. Wij waren geen bestudeerders, geen academici die zich via de buitenkant probeerden in het gedicht in te leven, wij leefden er in. En dat is natuurlijk ook weer 'bij wijze van spreken' zoals alles wanneer je het in woorden zeggen moet, zelfs tegen 'de goede verstaander' uit het gedicht dat je citeert.

- *De experimentelen hebben echter toch betrekkelijk weinig theoretische verhandelingen geschreven*.

- Dat is niet te wijten aan een gebrek aan denkvermogen of gebrek aan enthousiasme. Het komt enerzijds voort uit het feit dat 'Vijftig' geen school, maar een beweging is. Een verzameling individuen met een eigen opvatting. Maar ook: wij wilden eigenlijk geen van allen weten wat wij deden, al wisten wij het voor onszelf heel goed. Wij hadden een angst dat een uitgesproken theorie je zou vastleggen, verstarring teweeg zou brengen. Het klinkt verwaand, maar wij hadden geen theorie nodig, wij waren overtuigd van onze uitzonderlijke begaafdheid, wij konden ons rustig verlaten op ons Fingerspitzengefühl. Voor ons gold: wat de kunstenaar spuugt is kunst. Ik heb het wel eens zo geformuleerd: De Neerlandici zijn de dokters, wij zijn de ziekte; de Neerlandici zijn de politieagenten, wij zijn de misdadigers. Laat anderen het maar bestuderen en er over schrijven, natuurlijker-

wijs komt uit ons poëzie. De beste poëzie in jaren, zo zie ik dat nog steeds. Hooghartig standpunt natuurlijk maar als je dat gevoel als schrijver niet in je hebt, moet je ophouden.

- *De bundel 'Hebben en zijn' is de eerste waarin een versobering merkbaar is nadat je in de vorige bundel eigenlijk echt storm had gelopen tegen de gevestigde, traditionele poëzie*.

- Is dat niet logisch? Het gaat in de poëzie net als elders in de wereld. Een revolutionaire poëzie (en zeker deze, die niet door beginselverklarende pamfletten werd begeleid) schreeuwt, preekt, ruit op, zwaait met zijn spandoeken en dat alles terwijl hij ook nog laat zien hoe poëzie zou kunnen zijn, is. Je gooit geen heilige huisjes stuk uit louter vernielzucht, maar omdat je tegenstander er zich in verschanst heeft en je van daar uit onder vuur neemt. Wanneer je een bepaalde positie hebt veroverd kan je in een wat bedaarder tempo gaan bouwen op de open plekken. Vaak met het puin dat je veroorzaakt hebt.

- *Kouwenaar is dan geëvolueerd naar het gedicht als taalding terwijl voor jou het gedicht meer een 'levend organisme' is. Hoe zie je dat dan, want eigenlijk stond je toch ook gedeeltelijk achter die opvatting van Kouwenaar*.

- Nou zie je alweer hoe gevaarlijk het is om ooit een soort theoretische uitlatingen te doen. 'Taalding' en 'organisme' zijn twee visies op hetzelfde. Het bestaan levert Gerrit Kouwenaar een hoeveelheid materiaal waarmee hij, uitermate zorgvuldig, een perfect werkend mechaniek in elkaar zet, nee, geen mechaniek, een constellatie, iets dat in verbazingwekkend evenwicht nadrukkelijk beweegt, als in een vertraagde film tot in de fijnste details te bekijken. Let wel, dit is mijn interpretatie; ik spreek hier niet namens Gerrit Kouwenaar.

Bij mij is het een soort... Moeilijk!... Kijk, er bestaan bepaalde landschappen. Wanneer ik in zo'n landschap sta werkt het als een sleutel, het past in een gat van een bepaalde vorm, opent een deur en vindt daarbinnen zaken klaarliggen waarmee het een vermenigvuldiging aangaat. Wat er uit komt is een gedicht. Wat dacht je! In dat gedicht zijn de beelden wel geïnspireerd op wat er van dat landschap tot me is doorgedrongen maar het geheel is méér, anders. Het gaat om een soort bevruchting dus. In zoverre zie ik het gedicht dat het licht ziet als een levend organisme, een soms monsterlijk maar bij mij nogal springerig kindje. Ik draag de kiemen op een of andere manier in mij. Ik beweer niet dat ze daar van nature waren ingeschapen! Ze komen ook al voort uit opgedane ervaringen... Mooi verhaal. Als je me achter mijn schrijfmachine ziet zitten zou je zeggen: is dàt nou dat organisme, dat ding dat-ie daar uit flarden aan elkaar zit te lappen? En hiermee zijn we weer bij het 'taalding'.

- *In je volgende bundel 'De gedachte mijn echo' is er een merkwaardige*

evolutie. In deze bundel leg je een band tussen de aardse werkelijkheid en de kosmos, vooral dan in de cyclus 'Astarte'. Vanwaar komt plotseling die nieuwe belangstelling voor een abstracte wereld?

- Sommigen zagen het destijds als een terugval naar de neigingen uit de tijd van 'Het Woord'. Dat is maar een klein deeltje van de waarheid. Ook in vorige bundels ging het wel eens over 'een vage roep als van gewonde reuzen' of 'Sauroktonos'. Als je lang bij al het tastbare leeft, helemaal bij de zintuigen, dan merk je - als je niet helemaal een botterik bent - dat er tussen die zintuigelijke waarnemingen merkwaardige ruimtes zijn, opengaan. Die ruimtes moest ik ook eens een keer verkennen. In andere gedichten gebruik ik beelden die bijvoorbeeld aan de natuur of aan de politiek zijn ontleend, hier meende ik onder andere met belegen symbolen of archetypen mijn gang te kunnen gaan. Bovendien, wanneer je je als lezer niet direct laat afbluffen door de titel 'Astarte', zie je dat ik hier mijn oude standpunten niet verloochen. Kijk maar eens naar regels als 'het onbestaanbare gedachte' of 'het andere, het dode, het heilige'. De titel van de totale bundel slaat op iets dat ik in die dagen meende te moeten aanpakken. De dichter Henk Bernlef toetste destijds in zijn kritieken bijna alles aan de visuele waarneming. Terwijl ik dacht dat het benoemen van abstracte begrippen en het gebruiken van minder concrete stijlfiguren ook tot de legitieme middelen van de dichtkunst behoorden. Vandaar. Ik wilde, als altijd, iets over mijzelf en over de poëzie weten. Daarom schreef ik zo. Ik heb het al gezegd: poëzie moet niets maar je dient voortdurend nieuwsgierig te onderzoeken of poëzie iets wil.

- *Goed, maar in je volgende bundel 'Streep door de rekening' gaat je aandacht meer naar jezelf en je directe omgeving. Je poëzie wordt terzelfdertijd ook minder lyrisch en tevens concreter. Aan wat is dat dan te wijten? Misschien heeft je werk als copywriter hierbij een rol gespeeld?*

- Dat heeft bijna geen rol gespeeld. Het lijkt me aan de ene kant een begrijpelijke reactie na de onderzoekingstocht uit 'De gedachte mijn echo'. Anderzijds: ik had voorheen vaak over de dingen-dichtbij heengekeken. En wat zou je zeggen wanneer ik het verklaar uit het ouder worden? Wat minder manifest worden, meer op jezelf teruggetrokken? Hoewel, ik zit nou wel braaf je vraag te beantwoorden, maar ìs die poëzie wel concreter dan voorheen? Zeker is, dat-ie zich kwaadaardiger, moedwilliger voordoet. Maar concreet? Wat zou je zeggen van een regel als - wacht, hier: - 'de etmaal trapt verzadigd door de rem van de tijd'? Je reinste cadavre exquis! Het is een heel wispelturige cyclus die deze bundel vult. Maar bewust wispelturig. Ik vind het belangrijk steeds een ander standpunt in te nemen wanneer ik schrijf: een ander steunpunt voor de hefboom waarmee ik wrik.

- *Je hebt ook eens gezegd: 'Poëzie is zweven'. Wat bedoelde je daarmee?*

- Er zit een prachtige chronologie in je vragen. Want dat zweven komt aan de orde in de openingscyclus van mijn daaropvolgende bundel, 'De Quark en de Grootsmurf'. Die opent met een reeks die 'Verschil in hoogte' heet. Slaat niet op 'zweverigheid' maar op 'flying' in de zin van 'klaarkomen'. Niet in een stomme extase maar in het toppunt van wat je beleven kunt, met al je zintuigen. Een ideaal dat je niet zo vaak verwezenlijkt vindt in de dichtkunst. In maar een paar gedichten: een stuk of wat uit het verleden en een handjevol dat door je tijdgenoten is gemaakt. Dat soort 'zweven' zoek ik in de dichtkunst en omdat ik het als lezer zo zelden ervaar ben ik zelf blijven schrijven. Omdat ik dacht dat ik de weg wist en omdat anderen anders schreven. Als er iemand was gekomen die op mijn manier gedichten had geschreven, had ik rustig kunnen ophouden. Nu moest ik blijven schrijven, als voorbeeld, als aansporing. 'Ik heb het voor dichters gezegd...' staat er in dat oude vers van me dat je al aanhaalde. Mijn eigen gedichten komen nog altijd het dichtst bij wat ik zoek in een gedicht. Vandaar dat ik mezelf bij gelegenheden geboeid lees.

- *In de bundel komt de versregel 'ik hoop dat ik stoor' voor. Kan men deze regel beschouwen als een samenvatting van jouw opvatting over het dichterschap?*

- Dat is nou een beetje te veel gezegd. Maar het hangt wel samen met mijn overtuiging. Ik geloof dat poëzie de mensen dient te verontrusten. Dat behoort ook tot die 'mooie' taak van het gedicht, tot het 'nut' daarvan. Een gedicht moet tegen iemands stoel schoppen en zeggen 'Hé, zit niet te suffen'. 'Ik hoop dat ik stoor' is een uiting van dezelfde recalcitratie die mij doet beweren dat voor poëzie niets dodelijker is dan de zogenaamde goede smaak. Goede smaak is het ergste dat een schrijver kan hebben, je maakt er dingen mee die hooguit een paar jaar meekunnen in de stroom van het modieuze. Je moet over de drempel van de goede smaak heen zijn, een perfecte slechte smaak hebben aangekweekt en een geraffineerde pesterigheid om tot een gedicht van enige waarde te komen. En je eigen spelregels overtreden, niet te vaak, niet te ver, maar soms, dat is ook van belang. Altijd even verder gaan dan je in je hart denkt dat mag. Vooropgesteld dat er talent aanwezig was ontstaat dan het spannende gedicht.

- *Je hebt slechts één boekje uitgegeven met korte prozastukjes, 'Praatjes kijken', waarvan wel een aangevulde herdruk is verschenen. Dat was ook een typisch verschijnsel van de experimentele generatie. Claus, Snoek, Gils hebben het ook gedaan. Is dat ook onder invloed van het surrealisme geweest?*

- Ik kan natuurlijk niet antwoorden voor mijn Belgische vrienden,

maar bij mij was er in eerste opzet geen invloed van het surrealisme. Het begon op een motorboot die ik destijds tot mijn beschikking had. Hele zomers in Loosdrecht en Kortenhoef: toen op geen stukken na zo vol als nu. Je verdeed dagen met lekker op je buik aan dek liggen, in het water kijken en alleen maar actief worden om zinloos een dikke hommel of zo te redden die op het water rondbromde. In zo'n stemming van lekker spijbelen zie ik een vis rondzwemmen en in opperste meligheid begin ik te roepen: Help, help, een vis te water! Daar groeit een kort, pretentieloos prozagedichtje uit - dat ook in die bundel is opgenomen. En opeens heb je de smaak te pakken. Een absurde uitroep krijgt een vervolg in absurde, gefantaseerde situaties. En wanneer je dan enkele tientallen van die stukjes geschreven hebt ga je je realiseren dat iemand - een surrealist, dat wel - als Michaux soortgelijke dingen heeft gedaan, maar ook Kafka en - heel indrukwekkend - Kenneth Patchen. Je gaat die ook maar weer eens lezen en onwillekeurig zal Michaux de later geschreven verhaaltjes wel weer wat beïnvloed hebben. Maar over het geheel heb ik meer invloeden ondergaan van de beeldende kant van het surrealisme dan van de schrijvers. Op Eluard na natuurlijk! Een gladde likker als Magritte moet weliswaar een schilder heten maar voor mij is zijn werk één grote les in taal en het vertalen van kijken. Zo heeft hij het zelf ook bedoeld, dat is zeker.

- *Heb je ooit de behoefte gevoeld om proza van langere adem te schrijven?*

- Nee, de korte prozastukjes zijn eigenlijk prozagedichten, ik zei het al. Een stuk tekst met stilte er omheen, zoals Vestdijk een gedicht karakteriseert. Het schrijven van echt proza vereist een heel andere instelling. Niet eens dat ik te lui ben - wat ik òòk ben - maar te ongedurig. De godganselijke dag achter mijn schrijftafel zitten, ik moet het me niet indenken, hoewel ik blij ben dat sommige van mijn vrienden het wel opbrengen. Bovendien kan ik mezelf het métier nooit meer leren. Hoe lang je moet doorklieren over een hand die op tafel ligt, over het lokje dat over het voorhoofd valt... Als ik begonnen was op mijn twintigste of daaromtrent had ik me een stuk of drie mislukte prozapillen kunnen veroorloven eer ik de slag te pakken had. Nu niet meer. Dat is bij stukjes allemaal veel minder aan de orde; mijn ervaring in het schrijven van minder bastaardige gedichten komt me dan te pas.

- *Ben je die stukjes altijd door blijven schrijven of ben je pas de laatste tijd opnieuw begonnen?*

- De laatste tijd opnieuw, ja. Ik ben, wat poëzie betreft, vrij lang aan het woord geweest. Op een gegeven moment mag je je mond wel eens houden om te luisteren of er iets terug wordt gezegd. Geen gedichten

schrijven, dat lukt me uitstekend maar je hebt tenslotte in de loop van de jaren een relatie tot je schrijfmachine opgebouwd die te innig is om zomaar te verbreken. Voor het onderhouden van die band zijn deze stukjes prima, en ik kan er mijn nieuwsgierigheid en mijn probeerzucht en mijn moedwillig slechte smaak bovendien uitstekend in kwijt. Ik gebruik de merkwaardigste technieken om tot een tekst te komen, bij Raymond Roussel af. De meeste lezers zullen het er niet aan zien hoe een schijnbaar verzonnen verhaal eigenlijk uit een consequent doorgevoerde beeldspraak of uit de parodie op een citaat voorkomt of uit een spel met klankverwantschappen. Wanneer ik dat bedenk heb ik daar een heimelijk, eigenlijk erg kinderachtig, plezier in van ‘lees maar, er staat niet wat er staat’. Goed, ook zonder dat ingewikkelde gegraaf zijn ze leesbaar hoop ik, die verhaaltjes.

- *Je verspreide gepubliceerde verzen zullen in een volgende bundel samengebracht worden onder de titel ‘Huiselijk leven’. Dat staat toch in het nawoord van je verzamelbundel*.

- Dat heeft Arie van den Berg, die samen met Koos Schuur het geheel verzorgde, daar geschreven. Er bestaan een stuk of twaalf gedichten die je onder die noemer zou kunnen samenvatten. Over mij, mijn gezin, in dit huis dat wij gekocht hebben toen ik een beetje op de Amsterdamse ‘sien’ was uitgekeken. Niet alleen met de neus op de kleine feitjes, die gedichten, ook wel in een groter verband. Alleen, op een gegeven moment hield het op, daardoor is er geen voldragen bundel ontstaan. Ze zouden dus een afdeling kunnen vormen in een andere nieuwe publicatie maar ja, zoals ik al zei: ik voel geen neiging tot dichten de laatste tijd. Dus.

- *Hoe groeit nu zo een bundel. Besteed je veel zorg aan de samenstelling of komt dat eerder toevallig?*

- Ik besteed er niet de zorg aan die de mensen uit de school van mijn vriend Kouwenaar, de professionele bouwers, er - denk ik - aan besteden. Maar mijn bundels zijn ook weer geen willekeurige samenraapsels van wat er in een bepaalde periode uit mijn schrijfmachine stak. Er wordt geordend; een enkel gedicht dat in een vorige publicatie geen plaats vond wordt in een nieuw verband opgenomen. Ik overzie wat ik heb, droef bij droef en leuk bij leuk, kijk of wat ik als negatief ervaar voldoende tegenhang in het positieve heeft en zoniet, dan wacht ik nog even tot er wat nieuwe gedichten gemaakt zijn. Wat ik met dat negatieve en positieve bedoel? Ach, negatief is: huilerigheid, zelfbeklag, rancune. Wanneer je, als ik, lyriek bedrijft, wil het daar ook wel eens op uitdraaien en ondanks alles een leesbaar gedicht opleveren. Positief heeft iets met een vorm van levensmoed te maken. In wezen nogal primitief dus, de opbouw van zo'n bundel. Als je weg bent zal mij wel een indrukwekkend antwoord op je vraag invallen, maar wat ik nu zeg is eerlijker.

- *Hoe schrijf je je gedichten? Gebeurt dat fragmentair en ga je dan met een soort collagetechniek die stukken aan mekaar brengen?*

- Je zou het kunnen zien als een soort collagetechniek met fragmenten die haast uit zichzelf al in bepaalde patronen gaan liggen. Je weet hoe het is bij een dichter: hij heeft in geen tijden iets geschreven, hij is somber, hij denkt dat het over is. En opeens begint het weer. Hij loopt op straat en er valt hem iets in dat hij op de achterkant van een verkreukeld kassabonnetje schrijft. Hij ligt in bed en hij moet met zijn blote voeten op het koude parket in donker naar schrijfgereedschap zoeken. Hij zit op de W.C., in een vergadering enzovoort. Als hij na verloop van tijd al die aantekeningen bekijkt blijken ze allemaal verschillende benaderingen van hetzelfde te zijn. Ze horen bij elkaar en ze laten zich met meer of minder werk tot een geheel aan elkaar voegen. Een enkele keer heb ik met die invallen zitten hannessen, zò dat ik het voltooide gedicht, ook al is het op oog nog zo gaaf, toch als maakwerk blijf beschouwen. Maar ook weer een enkele keer publiceer je zo'n gedicht toch omdat je kunstenmaker genoeg bent om te weten dat geen hond er je geknutsel aan afziet.

Ik heb daar een merkwaardige ervaring mee. Toen Kees Fens destijds de ‘Quark’ besprak pikte hij er precies die paar gedichten uit die voor mij maakwerk waren. Die vielen bij hem in de smaak. Daarmee wil ik niet beweren dat hij een slechte lezer is, integendeel: hij is bijvoorbeeld de enige die signaleerde dat in mijn verzamelbundel de zetfout ‘druiven’ inplaats van ‘duiven’ was meegenomen uit mijn vorige publicaties. Maar het zegt wel iets over een botsing van opvattingen. Fens schreef bijvoorbeeld naar aanleiding van ‘Verschil in hoogte’: ‘Elburg dobbelt met de taal’. Bedoelde dat als verwijt. Ja natuurlijk dobbel ik met de taal, zoals elke dichter. Maar ik neem niet klakkeloos voor lief wat er komt te liggen als ik een handvol woorden op tafel gooi. Ik blijf doorgooien tot de combinatie verschijnt die mij bevalt. Ik dobbel dus, maar ik speel vals. Omdat ik, ondanks een zekere schijn van het tegendeel, een gewetensvol ambachtsman ben. Valsspelen kan ik omdat er lekker niemand dan ik zelf over mijn schouder meekijkt als ik bezig ben. Anderen hebben alleen met het uiteindelijke resultaat te maken.

- *Bedoel je met dat dobbelen ook dat je veel herschrijft?*

- Nee, ik bedoel dat ik beelden die mij bij nader bekijken niet bevallen gewoon weggooi. Vroeger bewaarde ik ze nog wel eens, maar het heeft geen zin: je kunt er een heel nieuw vers omheen schrijven en dan moet je ze uiteindelijk opnieuw er uit lichten en weggooien. Het lijkt voor ongeoefende lezers wel eens of mijn dichtwerk uit toevalligheden is opgebouwd, maar die toevalligheden zijn dan wel een zorgvuldige keuze uit wel twintig stuks. Die ene wijs ik aan: dàt beeld bevalt

mij, dat komt op mij over als echt, als de waarheid. Dat wat dobbelen wordt genoemd is dus desnoods dagen lang gooien en even zo lang kijken of de score mij bevalt.

- *Nu zijn je laatste gedichten, zoals 'De kaalslag', toch wel erg verschillend van je vroegere gedichten. Ben je mettertijd anders gaan schrijven?*

- Ik ben blij met de mening die in je vraag besloten ligt. Jij vindt dus dat ik anders ben gaan schrijven. Dat betekent voor mij, wispelturig als ik ben, dat er leven is. Dat wil zeggen: hoop. Goed, zonder gekheid. Er is bij nader beschouwing toch wel een constante. 'De kaalslag' bestaat uit korte fragmenten, door de bekende blokjes gescheiden die sedert 'Détour de France' en 'Met grint gooien' als een soort handelsmerk van mij worden beschouwd. Maar wat heb ik nu gedaan? Ik liet de lidwoorden weg. So what? Vroeger liet ik de leestekens weg. Je hebt volledig gelijk als je zegt: jamaar, ze zijn zo geconcentreerd. Heb ik er niet lang genoeg over gedaan om mij dat te mogen veroorloven? Je serveert een goeie ouwe moutwhisky ook niet met een scheut spuitwater er in. Nee Willem, ik schrijf nòòit anders; ik schrijf altijd Elburg.

Paul Koeck

Geboren op 20 augustus 1940 te Boom. Studeerde aan de Rijksnormaalschool te Lier en volgde de Journalistenschool te Brussel. Hij specialiseerde zich aanvankelijk in het Buitengewoon Onderwijs en gaf les van 1963 tot 1971. Toen schakelde hij over op de journalistiek. Tot die journalistieke sfeer behoren ook werken als zijn 'Zwarte gids voor België' en 'Grenzeloze Ardennen', evenals zijn medewerking aan boeken als 'Elfkroegentocht', 'De ambtelijke kolos' en 'De CVP-staat'.

Publiceerde de romans: Litte (1964), Chinchilla's kweken (1967), Het plantenoffensief (1969), De emigrant (1970), Het gebrek (1971), Aan de hand van foto's (1971), De binnenlandse vijand (1972), Irish Mist (1974), Opgemaakt in zoveel exemplaren als er partijen zijn (1976), De celbezoeker (1978), Berthold 1200 (1979).

Verhalen en novellen: In natura (1971), In vrije val (1977), Strelingen van de afscheidsengel (1980).

Toneel: De huurlingen (1973, Nieuw Vlaams Toneel, Antwerpen), Koning van Frankrijk (1975, Randstadtheater, Deurne), Antwoord op een ultimatum (1975, Reizend Volks Theater, Antwerpen), Is Helena Fourment schuldig aan de moord op Rubens? (1977, Nieuw Vlaams Toneel), Weiden als wiegende zeeën (1977, Humorfestival, Knokke), In naam van Oranje (1978, Nieuw Vlaams Toneel, Antwerpen), Poging tot vestiging van een nieuw wereldrekord (1979, Randstadtheater, Deurne). Scenario's voor televisiefilm: De routiers (1973, B.R.T.), In natura (1975, B.R.T.), In perfekte staat (1977, B.R.T.), De onweersvogel (1978, B.R.T.), Hoe Bernard het trompetspelen verleerde (1979, B.R.T.).

Scenario voor langspeelfilm: Hellegat (1980, in samenwerking met Patrick Le Bon).

Bekroond met de prijs van de provincie Antwerpen in 1974 voor 'Het plantenoffensief', de Louis Paul Boonprijs in 1976 voor 'Irish Mist', de Dirk Martensprijs in 1979 voor 'De celbezoeker' en de literaire prijs van de stad Brussel in 1980 voor het toneelstuk 'De paniekzaaier'. Dit gesprek verscheen in maart 1980.

- Paul, in de kritieken op je werk leest men vaak dat jouw boeken geen gefantaseerde verhalen bevatten. Je romans, toneelstukken en televisiefilms berusten inderdaad op de waarneming van echt gebeurde feiten en bevatten ervaringen van echt bestaande personen. Daaruit leid ik af dat je eerder negatief bent ingesteld ten overstaan van de fictie. Als dat zo is, zou ik je willen vragen waarom.

- Het woord negatief lijkt me te sterk. Het is meer een vorm van wantrouwen die ik ten opzichte van de fictie koester. Om twee redenen. In de eerste plaats: fictie kan aang wend worden als een vlucht uit de realiteit. Fictie creëert symbolen, mythes en meer van dat gevaarlijk speelgoed.

In de tweede plaats: fictie laat zich makkelijk gebruiken om schoonheid om de schoonheid te ontwerpen, elkaar in wolken van oo-tjes en aa-tjes te hullen. Ik vind dat tamelijk cru in een wereld die nog bol staat van onrechtvaardigheid.

Als ik het hier heb over mijn wantrouwen ten opzichte van de fictie, dan bedoel ik in feite dat ik op geen enkel ogenblik gemotiveerd ben om iets te gaan verzinnen en via dat middel mijn gedachten op papier te zetten.

Er zijn uitzonderingen, gelukkig, anders zou kunst ophouden te bestaan. Eén van de sterkste voorbeelden vind ik nog altijd ‘De Tartaarse Woestijn’ van Dino Buzzati. Dat is fictie, maar hij slaagt erin die op zo'n manier aan te wenden dat het absurde van het militarisme reëler wordt dan in vele documentaristische romans het geval is. Simpel omdat het doordrenkt is van authenticiteit. En dat lijkt me toch de belangrijkste eigenschap van al wat voor de mensen goed is.

Diezelfde authenticiteit dwingt mij de zaken anders aan te pakken. Iets uit mijn omgeving, een zeer realistische gebeurtenis, een persoon, bezorgt mij de kick om me maandenlang met een bepaald onderwerp te gaan bezighouden. Dat is het begin. In wat ik observeer sluipt ook langzamerhand een dosis fictie. Daardoor haal ik die realiteit meer naar me toe en zal ik uiteindelijk kunnen uitdrukken wat die konkrete vaststelling in mij wakker riep.

Precies omdat ik begrijp en waardeer dat andere auteurs fictie aanwenden om in feite hetzelfde resultaat na te streven, zou ik mijn houding tegenover die fictie niet als ronduit negatief bestempelen.

- Je hebt vroeger al gezegd dat je geen literatuur wil bedrijven. Met literatuur bedoel je dan waarschijnlijk scheppen van schoonheid om de schoonheid.

- Zo ongeveer. Ik zou zeggen, de salonliteratuur, al die mooie geschriften waar men dan uren- en bladzijdenlang over konverseert zonder iets te zeggen. Wat perfekt de inhoud van die literatuur dekt. Literatuur moet voor mij iets onvatbaars blijven, iets dat verontrust,

een lastige mug. En dat bereik je niet door je meteen al op te sluiten in de enge kring van literatuurliefhebbers. De passie die soms ontstaat bij de vraag ‘is dat nu literatuur of niet?’ kan ik alleen maar geamuseerd gadeslaan. Ik vind de vraag volledig naast de kwestie, zelfs puberachtig.

- *De grens tussen literatuur en journalistiek vervaagt bij jou*.

- De twee begrippen vloeien voor mij inderdaad nogal door elkaar. Ze worden voor mij nog wel gescheiden door een zeer subjectieve interpretatie. Een voorbeeld: in een krant verwacht je journalistiek aan te treffen. Er ontstond echter een zodanige gewenning, dat men die journalistiek haast ondergaat en niet meer bewust herkent. Haal die berichtgeving uit de krant, stop ze in een roman, in een gedicht, op een affiche en je krijgt opnieuw dat schokje van herkenning van de werkelijkheid. Er ontstaat dan iets dat ik literatuur zou kunnen noemen, na de ingreep van een auteur.

- *Alleen op je eerste twee boeken, ‘Litte’ en ‘Chinchilla's kweken’ staat de term ‘roman’ gedrukt. Op je volgende boeken niet meer. Was dat opzet en beschouw jij zelf je boeken nog als romans, want de roman is toch bij bepaling gebaseerd op fictie?*

- Ook termen mogen best wat evolueren. En als je dan toch van vaste afspraken houdt: mijn werk trekt zowel inhoudelijk als vormelijk een nogal traditionele lijn door, dacht ik. Cyriel Buysse, Hildebrand of Multatuli zijn toch al een tijdje niet meer in levende lijve onder ons. Sorry dat ik mijn werk even in verband breng met die illusteren. Toch stond ik aanvankelijk wat huiverig tegenover de term ‘roman’. Op het ogenblik dat ik debuteerde met ‘Litte’ hing om die term een waas van konservatisme. De roman was dood, weet je nog? Het was dan ook de uitgever die voor dat boek en ook voor het volgende, ‘Chinchilla's kweken’ het woordje ‘roman’ wenste te hanteren. Gewoon om de koper enigszins wegwijs te maken in het enorme boekenaanbod. De Nederlandse uitgever van dat laatste boek vreesde dat de mensen zouden denken dat het een handleiding was om de diertjes succesvol te kweken. Een theoretische argumentatie hoef je daar dus niet achter te zoeken.

Behalve in één geval. ‘Opgemaakt in zoveel exemplaren als er partijen zijn’ is tot nog toe mijn meest dokumentair getinte boek. Daar hanteerde ik opzettelijk het woordje ‘roman’, precies om dat schokje van herkenning te krijgen waar ik het eerder over had. En dan in al zijn relativiteit bedoeld. Als je dat boek zou publiceren als dokument, zit je haast in de sfeer van de gespecialiseerde publikaties, dan krijg je ‘het geval Gustaaf’, stof voor psychologen, sociologen en mensen die zich met gehandicaptenzorg inlaten. Met het woordje ‘roman’ hoop ik de inhoud enigszins uit zijn normale context te halen, zodat men

ook hier de werkelijkheid opnieuw gaat zien en het boek dus beter zal functioneren.

- *Je schrijft weliswaar over authentieke feiten en figuren, maar je giet dit materiaal in de vorm van een verhaal, waarbij je dus toch nog een dosis fictie gaat gebruiken als het cement om die elementen aan elkaar te hechten*.

- Dat is inderdaad meestal de werkwijze. Niet uitsluitend, want ik houd van uitzonderingen en zijsprongetjes. Meestal bots ik op realistische elementen die mijn verbeelding en kreativiteit prikkelen. Ik krijg de drang om met die elementen 'iets te doen'. Als dat gewoon zou blijven bij een verslag uitbrengen, zou mijn kreativiteit onvoldoende aan haar trekken komen. Dan zou ik immers iets in de aard van een biografie schrijven. Maar neen, de gegevens, eventueel het levensverhaal waar ik mee wordt geconfronteerd, stimuleert mij om zelf iets over mijn diepste roerselen kwijt te raken. Ik doe dat dan via mijn dokumentatie over een bepaald gegeven. Ik zet de stof op die manier naar mijn hand. Zo blijft de realistische informatie overeind, terwijl ik er tegelijk mijn trauma's, frustraties en meer van die kwelduivels in kwijt kan. 'De celbezoeker' kan misschien even als voorbeeld dienen. De man die me uiteindelijk de impuls bezorgde om dat boek te maken, bezocht inderdaad gevangenen in hun cel. Hij is er tot op dit ogenblik van overtuigd één van de meest in-goede mensen te zijn in dit tranendal. En misschien is dat wel zo. Maar ik wou het in mijn boek precies over het wurgende karakter van een hinderlijke goedheid hebben. Dat voeg ik er aan toe. Ik meende er spoortjes van te ontdekken in het verhaal van mijn informanten en die lijn trok ik dan verder door. Zo zijn er nog lijntjes. Een latent homofiele relatie met de gevangenen, het projecteren van eigen wensdromen in die gevangenen. Zo zijn ook de geest van totale opoffering en de lichte verwijzingen naar het bijbelverhaal ingrediënten die ik aan de nuchtere feiten toevoegde om mijn eigen 'boodschap' te kunnen brengen. Zo voel ik me lekker, kreatief in dat boek.

- *Je boeken zijn dus niet louter een objectieve weergave van het verkregen materiaal, maar bevatten ook een persoonlijke interpretatie van de gegevens*.

- Blijven we even bij 'De celbezoeker' omdat het boek nog sterk in mij leeft, of mijn laatste roman 'Berthold 1200', of laten we zelfs teruggrijpen naar 'Het plantenoffensief', want dat ontstond reeds volgens een haast identiek procédé... Dan denk ik dat je in die boeken twee aspecten kunt blijven onderscheiden. Er is ten eerste de konkrete informatie en die blijft correct, ook nadat ze in de intrige werd verwerkt. Als ik schrijf dat de beschermingscomité's en bestuurscommissies die rond het Belgische gevangeniswezen cirkelen verpolitiekt

zijn, dan is dat een correct gegeven. Maar precies doordat ik er mijn verbeelding en kreativiteit op laat inwerken, durf ik hopen dat die informatie universeler wordt, meer tijdeloos. Een Braziliaan zal niet van onthutsing omver vallen als hij leest dat je ook in het Belgische gevangenisleven politieke kleur moet bekennen. Maar hij laat zich misschien wel boeien door een roman over De gevangene. En die reële informatie helpt dat dan mee te bewerkstelligen.

Ik geef dus nuchtere informatie, maar zelfs daar speelt de persoonlijke interpretatie en appreciatie een rol. Wanneer je volledig instemt met het gevangeniswezen in ons land, zal je diezelfde objectieve gegevens heel anders incalculeren in een roman dan wanneer je uitgaat van de idee dat er wat aan moet veranderen.

- *De roman is voor jou dus niet in de eerste plaats een taalkunstwerk, maar eerder een maatschappijkritisch medium*.

- Taal blijft voor mij een middel, geen doel op zich. Ik ben van mening dat wat wordt geschreven ook buiten het laboratorium van de literatuur moet kunnen functioneren. Zoals gezegd: de impuls om aan het schrijven te gaan krijg ik door een konkrete vaststelling in mijn omgeving. En die omgeving kan dan ook in Mexico liggen. Maar ik raakte nog nooit gemotiveerd door de mogelijkheid om met de taal, met woorden of met de vorm te spelen. Dat vind ik aardig, meer niet. Ik krijg in de eerste plaats steeds de drang om iets van me af te schrijven, een afkeer, een ontgoocheling, een haat in verband met iets dat ik door omstandigheden registreerde. Ik begin dan te werken, te schrijven. En meestal duurt het een hele tijd voor ik de vorm vind waarin ik de indruk krijg dat ik precies dat zeg wat ik bedoel. Een enorm moeilijke aangelegenheid, omdat ik vaak pas tijdens het schrijven ontdek wat ik via een verhaal in feite wil zeggen. Een beroepsofficier met ziekteverlof stelt in Visé vast dat het leidingwater radioactief is. Goed. Het is wellicht niet zo moeilijk daar verslag over uit te brengen. Maar het wordt heel wat gecompliceerder wanneer ik me afvraag wat ik via die informatie precies tegen mijn medemensen wil zeggen. Nog moeilijker wordt het om dat in de geschikte structuur, vorm en stijl te gieten.

- *Hoe verloopt nu dat proces van het zoeken naar de vorm wanneer je het materiaal hebt?*

- Dikwijls valt het vinden van de vorm gelijk met het gevoel dat het informatieve werk rond is. Dat is logisch, want op dat ogenblik ontdek je ook wat je met de vergaarde stof precies tot uitdrukking wil brengen. Met ‘Bertold 1200’ lag het ietwat gecompliceerder. Dat was aan een aantal factoren te wijten. Mijn informanten en hun hele entourage waren franstalig. Dat leverde waarschijnlijk identificatiemogelijkheden op. Gewoonlijk roept immers ook de taal die de mensen

in het door mij geobserveerde milieu hanteren iets in mij los. Het taalgebruik gaat inspirerend werken. In dit laatste geval ontstond er misschien een kortsluiting omdat ik me in mijn literair werk moest uitdrukken in een andere taal dan die van de personages die in mij gestalte hadden gekregen. Bovendien was mijn voornaamste informant een gewezen militair met strak analytische denkpatronen. Dat soort van geordend denken ligt me niet. Toch vond ik een strakke structuur, een heldere vorm en stijl noodzakelijk om in dit geval een authentiek boek te schrijven.

Tegenover één van mijn boeken heb ik in dat verband steeds een gevoel van ontevredenheid blijven bewaren, misschien niet toevallig een boek dat eveneens in de militaire sfeer zit. Ik bedoel 'De binnenlandse vijand'. Ik blijf met de indruk zitten dat in dat boek vorm en inhoud niet in elkaar zijn gevloeid. Om mijn stof kwijt te kunnen had ik een rechtstreekse aanspreekvorm nodig. De ik-vorm vond ik op dat ogenblik nog te koel, te doods en te absoluut. Met die ik-vorm kon ik de werkelijkheid niet omcirkelen, die werkelijkheid moest gewoon geschreven worden en vanaf het ogenblik dat ze er dan zwart op wit stond, leefde ze naar mijn gevoel niet meer, daar had de verbeelding niets meer aan toe te voegen. Ik omcirkel liever wat ik wil zeggen. In de kern, onuitgesproken, zit dan precies wat ik bedoel. Om het ietwat rudimentair te stellen: ik wil bereiken dat de lezer voelt wat ik bedoel, niet dat hij weet wat ik bedoel. En met die ik-vorm zit je zo vlug in de essaysfeer, vind ik, dat klinkt niet zelden betweterig. Kortom, ik was daar op dat ogenblik niet rijp voor. Toch hanteerde ik een rechtstreekse aanspreekvorm, de jij-vorm. Een gepensioneerde kolonel diste zijn levensverhaal op bij een vrouw waarmee hij in zijn jeugd net geen avontuurtje beleefde. Het hele boek is dan het antwoord van die vrouw. Het was in zekere zin een experiment, die jij-vorm tref je in de literaire produktie zeer zelden aan.

En wat de taal betreft: die staat altijd in funktie van wat ik wil zeggen. Taalvernieuwende elementjes, uitsluitend om de vernieuwing, zouden naar mijn gevoel onfunctionele zijsprongetjes zijn. Ik werk wel zeer moeizaam omdat ik alle elementen die de taal me ter beschikking stelt wil uitputten om wat ik wil uitdrukken zo exact mogelijk te schrijven.

- *Wat nog die taal betreft. Je werkt soms met een bandrecorder. Wat die man of vrouw dan gezegd heeft, geef je dat letterlijk in je boek weer?*

- In 'Opgemaakt in zoveel exemplaren als er partijen zijn' is dat vaak bijna het geval. Bijna, want letterlijke fragmenten zitten er eigenlijk niet in. Op de dokumenten na, daar werden alleen de namen veranderd. Daarmee poogde ik het realistisch karakter van de story nog te versterken. Ze tonen aan hoe een dossier een marginaal iemand kan

blijven achtervolgen. In dat geval heeft een authentiek dokument meer impact dan een fictief formuliertje. Trouwens, als je de werkelijkheid daar in al haar rauwheid voor jou hebt liggen, waarom dan nog iets gaan verzinnen?

De teksten van de bandrecorder werden aangepast. Wat dat betreft is de lezer aan de auteur overgeleverd, mijn woord is wet. Want kijk, als ik de hele zaak nu eens netjes verzonnen had? Dat is toch mogelijk? Het verhaal van een motorisch- en spraakgestoorde gehandicapte. Hij zit tot zijn eenentwintigste in een milieu dat hem overbeschermt. Maar die mensen sparen een driehonderdduizend frank voor hem bij elkaar. En dan komt die gehandicapte in kontakt met linkse rakkers die er zeer lovenswaardige theorieën in verband met de gehandicaptenzorg op nahouden. Maar ze kunnen die ideeën niet in de praktijk omzetten. Ze ontfutselen hem zelfs zijn geld. Aan het eind zit de gehandicapte opnieuw in een instituut, blij te kunnen rekenen op de overbescherming van voorheen. Ik wou er mee aantonen dat zowel de gehandicaptenzorg als onze houding ten opzichte van allerlei marginalen niet kan worden bepaald door wetteksten en reglementen. Alles draait om de goede wil van mensen, om een mentaliteit. De overheid kan alleen een zo gunstig mogelijk klimaat scheppen.

Onder andere dat aantonen is één van de bedoelingen van ‘Opgemaakt in zoveel exemplaren als er partijen zijn’. Wordt de vraag of het fictie of realiteit is dan niet ietwat bijkomstig? Het woordje ‘roman’ kan dan in dit verband nog voor enige verwarring zorgen en dat is altijd meegenomen.

Waarom werden de bandopnamen niet altijd exact weergegeven? In de eerste plaats wegens de selektie in een enorme berg materiaal. Vervolgens, mijn voornaamste gesprekspartner had erge spraakstoornissen, dat kon onmogelijk correct worden overgebracht. Ik zocht daar een oplossing voor. Doordat de gehandicapte met zijn verklaring in zijn geest reeds een heel eind was opgeschoten vooraleer hij het eerste woord kon formuleren, kwam hij tot zeer eigenaardige gedachtensprongen. Via dat middel trachtte ik Gustaaf een eigenheid te bezorgen.

En nog een argument. Als ik word ontvangen door de gewezen directeur van een gehandicapteninstituut, en die zegt mij dat hij tien jaar van zijn leven heeft opgeofferd voor de gehandicapten, terwijl hij in een kast van een villa woont, dan denk ik: best, je hebt je tien jaar opgeofferd, maar je bent er ondertussen toch niet arm van geworden. Dat is gewoon een vaststelling van mij. De man zelf gaat daar tijdens zijn betoog niet op in. Ik moet dus trachten die informatie tussen de regels te stoppen. Ik werk aan die tekst. Maar de informatie blijft correct. En om nog even op de selektie van het materiaal terug te

komen. Ik selekteer een aantal anecdotes die mij troffen. Zo is er bijvoorbeeld een voorvalletje tijdens een dansfeest: een meisje gaat op de schoot zitten van een gehandicapte. Bijna alle personen met wie ik het leven van Gustaaf weer aan elkaar puzzelde, waren getuige geweest van dit incident. Als ik nu al die personen even als terloops laat vertellen hoe ze dat voorval ervaarden, krijgt de lezer houvast aan die anecdote. Hij zal veel vlugger die personen kunnen situeren. Ook dat is een ingreep van de auteur.

- *Critici hebben je reeds herhaaldelijk vergeleken met de Duitser Günter Wallraff, auteur van o.a. 'Industriereportage'. Toch werk jij eigenlijk nog veel meer 'literair' dan hij*.

- Elke vergelijking loopt mank, maar helpt je - als ze goed is - een stukje dichter bij de waarheid. Uiteraard ligt het genre van het meeste van mijn werk dichter bij Wallraff dan bij bijvoorbeeld iemand als Ivo Michiels. Met 'Opgemaakt in zoveel exemplaren...' ging het zelfs helemaal die richting uit, met het afluisteren van telefoons, het ontvreemden van dossiers en meer van dat fraais. Maar toch ging ik ook in dat boek nog meer ingrepen plegen op de stof dan Wallraff dat pleegt te doen. Het is gewoon een kwestie van zo goed en zo efficiënt mogelijk onder woorden te brengen wat je bedoelt. Wallraff doet dat op zijn manier. Ik vind dat knap. Maar ik ben niet gemotiveerd om dergelijke boeken te maken, het ligt voor mij te dicht bij de koele verslaggeving. Het zou mij te weinig kreatieve voldoening geven. Ondertussen vind ik het werk van Wallraff maatschappelijk enorm nuttig.

- *Jouw boeken kan men dus niet onderbrengen in het genre non-fiction, en dit ondanks het feit dat ze toch grotendeels op authentiek materiaal berusten*.

- Neen. Omdat ik bij de term 'non-fiction' denk aan objectiviteit. Hoewel ik me afvraag of de reportageromans van Wallraff dan wel zo objectief zijn. Hij gaat zijn stof ook selecteren, hij gaat ook zijn vakkennis gebruiken om het zo aangrijpend mogelijk voor te stellen, hij wil blijven boeien.

- *Hij gaat structureren, maar hij zal het materiaal niet romanceren. En dat doe jij wel*.

- Toevallig niet in 'Opgemaakt in zoveel exemplaren...'. Wel in mijn andere werken. Mijn celbezoeker evolueert naar een dramatische afronding die zich in werkelijkheid nooit heeft voorgedaan. Het lijkt me echter onmogelijk in percenten uit te drukken wat er in 'De celbezoeker' authentiek of fictie is. In de realiteit is het al niet zo dat een bepaalde man mij alle informatie toespeelde. Ik sprak met zijn familieleden, met gewezen gevangenen, met gevangenisdirecteurs. Ik moest weten hoe zij de celbezoeker zagen, ik moest de informatie

kunnen toetsen die de man mij gedurende nachten, weken, maanden had verstrekt, gepassioneerd als hij was door die vreemde hobby. Mijn belangrijkste ingreep op de stof was misschien de beslissing van mijn romanfiguur iemand te maken die uiteindelijk zelf in een cel werd opgesloten. Uit gesprekken met psychiaters puurde ik verder zelf een aantal lijnen in de psychologie van mijn personage die de werkelijke celbezoeker zeker niet als de zijne zou willen herkennen. Authentiek in dit boek is alle informatie in verband met het gevangeniswezen. Dat gaat van de beschermingscomité's en bestuurscommissies, de voogdijen over degenen die vervroegd in vrijheid werden gesteld, de houding van de cipiers, de venederingen bij het binnenkomen van de gevangenis, de gebrekkige opvang na het uitzitten van de straf, het dagelijkse gevangenisleven... Allemaal realistische elementen, tot in het kleinste detail.

Mijn verbeelding werd daarbij vooral geprikkeld door de bezeten manier waarop ‘mijn’ celbezoeker over de gevangenis en de gedetineerden praatte. Hij vond het bijvoorbeeld belangrijk te signaleren dat hij de hand had gedrukt van een man die pas was aangehouden wegens verkrachting en wurgmoord op zijn stiefdochter, dezelfde hand die niet zolang voordien de keel van een meisje in haar wurgende greep had gehouden. Ik raakte gefascineerd in het zoeken naar de motivaties van die man, motivaties die hij zelf niet verder zoekt dan zijn wil om zo humaan mogelijk te zijn. Ettelijke details in zijn verhaal zettten me op een bepaald spoor. Als ik een tijdje in die richting werk, kan blijken dat het op die manier niet klikt. Via steeds nieuwe gesprekken die tot op het bot gaan, via bezoeken aan gevangenissen tracht ik nieuwe impulsen te vinden, want ik voel dat ik dicht in de buurt zit van een voor mijn schrijven goede oplossing. Op een bepaald ogenblik krijg ik het te pakken, voel ik dat ik op het juiste spoor zit. Dat heeft dan niets meer te maken met de reële persoonlijkheid van mijn informant, er ontstaat een personage dat ik kan gebruiken om uit te drukken wat ik wil zeggen. En er ontstaat iemand die zijn homofilie verdringt, iemand die zijn wensdromen projecteert op bepaalde misdadigers en die dromen op hun beurt dan weer onderdrukt door zo ingoed te zijn dat hij het schuim van de maatschappij gaat opzoeken tot in hun cel. Volledig belangeloos, de brave burgers vragen hem of hij gek is. Dat is hij inderdaad een beetje, want al dat verdringen en onderdrukken zadelt hem met fobieën op.

Al deze mogelijkheden zaten verpakt in het soms uitputtende verhaal van mijn informant. Zo bijvoorbeeld ook zijn jeugd. Hij was het zwarte schaap van een welstellende, zeer katholieke familie, waar hij de enige was die het niet tot universitaire studies kon of wou brengen. Ook een erg aparte relatie met de vader. Een misschien ietwat te

gepronnonceerde drang om zich op andere manieren te bevestigen.

- *De mensen die jou informatie bezorgen, weten dat je daar een boek over gaat maken. Heb je nooit last gekregen door je interpretaties en je appreciaties te verwoorden?*

- Je kan vaak een heel eind met je informatie-verwerving opschieten vooraleer men begint te vermoeden dat één en ander in een boek zou kunnen worden gebruikt. Bovendien lopen heel wat mensen met een levensverhaal, een boel frustraties rond die ze maar al te graag aan iemand kwijtwillen. Het lucht hen op. Zoals het schrijven voor mij een opluchting is.

Mijn wijze van schrijven bezorgt me inderdaad wel eens moeilijkheden. Maar ik vind het boek belangrijker dan die voorbijgaande herrie. Ik had reeds te maken met gerechtelijke klachten die tot nog toe zonder gevolg bleven. Het gaat dan om mensen die zich menen te herkennen in mijn geschriften en zich gekrenkt achten. Dat was niet het geval met de celbezoeker. Hij heeft het boek gelezen, was het hier en daar fiks oneens met mijn ingrepen, maar vond dat ik als auteur het recht had de stof naar mijn hand te zetten. Ik realiseer mij dat mijn werk zo sterk op de realiteit is geënt, dat ik bepaalde mensen soms pijnlijk tref. Dat kan ik voor mezelf slechts verantwoorden door op mijn beurt zeer open te staan ten opzichte van mijn omgeving en ook niet te aarzelen me zelf kwetsbaar te stellen. Want het is in bepaalde opzichten makkelijker president Carter een schoft te noemen en Van den Boeynants een corrupt personage, dan te schrijven dat je buur klemmen plaatst om katten te vangen om die dan op te eten. De kritiek op de eersten verandert niet het minste in je dagelijkse bezigheden, maar die buur, die collega, je kennissen behoren tot je onmiddellijke leefomgeving en hun reactie kan die enigszins verzuren. Maar nogmaals, ik vind het boek belangrijker. Van het ogenblik dat ik bij het schrijven zou beginnen aarzelen om iets mee te delen dat ik oprecht meen, zou ik geen zin meer hebben om nog een woord op papier te zetten.

- *Je eerste boek 'Litte', hoort thuis in de school van de naturalistische roman. Daar was het aandeel van de fictie dus veel groter, al dacht ik dat het gegeven toch ook reeds uit de realiteit kwam*.

- De school van de naturalisten? Ik heb me dat nooit afgevraagd. Ik had op dat ogenblik niet de minste literaire contacten, ik was éénentwintig toen ik dat boek schreef. Het ging voor mij in de eerste plaats om een realistische sfeertekening van mijn geboortestreek, de Rupelstreek. Het harde labeur in de steenbakkerijen, de krotwoningen, het slijk van de Rupel, de klei. Een sfeerbeeld, zelfs de namen van de personages verwijzen ernaar. Mijn grootvader werd zelf Litte genoemd. Ook de bijnamen als Roos, Wakke, Kieppe tref je aan in het

gehucht dat ik beschreef. En automatisch ga je in de stroeve taal van die mensen werken, kort, vrij brutaal, mensen die weinig woorden gebruiken om zich uit te drukken. Ik hechtte ook nog meer belang aan de wijze waarop ik het schreef dan aan wat er dan precies stond. Ik dweepte met de literatuur en werd vooral geïnspireerd door schrijvers als mijn streekgenoot Piet Van Aken, de jonge Gerard Walschap, Hemingway, Steinbeck...

- *Ook je tweede boek, 'Chinchilla's kweken' was nog geen geromanceerde documentaire*.

- Hoewel het reeds een heel eind die richting opgaat. Maar het is inderdaad nog meer een dorpsverhaal dat zich weliswaar zeer skeletmatig in de werkelijkheid heeft afgespeeld. Hoofdfiguur is een zeer autoritair en rancuneus man die met enkele bedienden een fiskaal kantoor runt. Eén van die bedienden is zijn schoonbroer. Die raakte tijdens de bezetting lichtjes gecompromitteerd. Wegens de repressie raakte hij moeilijk aan werk, hoewel hij bijzonder deskundig was. Hij werd toen tegen een hongerloontje in dienst genomen door de man van zijn schoonzuster. Jarenlang durfde hij daar zijn mond niet te openen. Maar wanneer zijn kinderen getrouwd zijn, trekt hij eindelijk zijn stoute schoenen aan: hij neemt ontslag, betrekt daar één van de meest bekwame jongere bedienden in en begint een eigen zaak. Door zijn deskundigheid verhuist ook een groot gedeelte van het kliënteel met hem mee. Zijn vroegere baas zal hem trachten te kelderen. In een dorp zijn daar overigens ettelijke mogelijkheden voor. Het gaat dus om het verhaal van een zeer onsympathieke wraak. Tot daar zijn de feiten authentiek. Maar het ontwikkelen van de methodes van die wraakneming, de psychologie van de personages en dus hun privé leven behoren tot de fictie. Daarom noem ik het een dorpsverhaal, een verhaal over een ergerlijke rivaliteit en enggeestigheid. Ik zou dat nog geen maatschappijkritische roman willen noemen.

- *Dat is pas het geval met je volgend boek, 'Het plantenoffensief', waarvoor je je dus bent gaan documenteren. Valt het nog te achterhalen hoe die ontwikkeling gebeurd is? Van de realistische roman naar de geromanceerde documentaire?*

- Ach, dat is helemaal niet de geschiedenis van een literaire bewuswording of hoe je dat wil noemen. Een boek groeit haast organisch, ik schrijf geen boeken nadat ik vooraf een theoretische lijn uitstippelde. De theorie komt in feite achteraf, als een soort van verantwoording. Het is meer het verhaal van hoe de bejaardenproblematiek in mij groeide. Dat groeiproces ging ik dan later wel herkennen als een soort van constante in mijn werk. Het vertrok gewoon van een bezoek aan een bejaardentehuis. Ze hadden daar de grootmoeder van mijn vrouw in gestopt. Die bejaarde dame leed in hoge mate aan achtervolgings-

waanzin. Achter alle deuren en gordijnen werd ze door nonnen en andere oudjes bespied. Om haar te bewijzen dat ze rustig haar geld kon tellen, deed ik de deur open. Zo praatten we verder. Op zeker ogenblik werd er gebeld voor het eten. Alle oudjes begaven zich van de recreatiezaal naar de eetzaal. Al die gebrekkige, afgetakelde lichamen schoven één voor één voorbij dat deurgat. Dat was een hallucinant beeld. Ik wou daar een verhaal over schrijven, het had me sterk aangegrepen. Maar al schrijvend begon ik mij allerlei vragen te stellen. Ik zocht de antwoorden bij verpleegsters, dokters, sociologen, psychologen. Naast het theoretische materiaal stapelden zich ook een groot aantal anecdotes op. Al dat materiaal prikkelde mijn nieuwsgierigheid, ik dook gefascineerd steeds dieper in die stof. Ik keerde terug naar het tehuis waar die grootmoeder ondertussen was gestorven. Ik praatte zowel met de schoonmaaksters als met de geriaters. Ik bezocht meer bejaardentehuizen. Het leken wel motels, elke dag kwamen er nieuwen aan en 'vertrokken' er anderen. En die berg gegevens begon ik dan te verwerken tot een roman. Het resultaat luchtte mij enorm op. Ik kon niet alleen mijn eigen angsten en twijfels van me afschrijven, maar bovendien informatie verstrekken waarvan ik op vele punten kon vermoeden dat ze revelerend was.

Het is pas achteraf dat ik me moest gaan afvragen: waarom kon ik als vijfentwintigjarige zo gefascineerd raken door die bejaardenproblematiek dat ik er gedurende haast drie jaar mee bezig was. Waarschijnlijk moet ik dat dan gaan zoeken bij mijn revolteren tegen al wat onvermijdelijk is, tegen de aftakeling, de dood. Een erg prettige bezigheid was het niet. Maar het sleepte me mee.

Dat informatieve aspect, die maatschappijkritische benadering ging vanaf dat ogenblik als een rode draad door mijn werk lopen. Maar af en toe spring ik eens graag uit die band. Na een roman als 'Opgemaakt in zoveel exemplaren...' bijvoorbeeld, maandenlang heb ik dan gewerkt met haast strikt documentair materiaal. Dan krijg ik eensklaps de kriebel om daar even uit te breken met een verhaal dat dichter bij de fictie ligt. Of gewoon vakkundig bezig zijn met de taal. Bovendien kan de boog niet altijd gespannen staan. Een boek schrijven, een toneelstuk of een scenario opzetten is een uitputtende bezigheid. Ik laat me dan ook eens graag afglijden in pretentieloze dingen als een 'Zwarte gids voor België' of 'Grenzeloze Ardennen', helemaal geen literatuur, maar ik schrijf, ik ben bezig met mijn vak.

- *In de novelle 'In natura' heb je andermaal een stukje sociale problematiek behandeld in een realistische stijl, maar er doet zich een verschuiving voor van de nadruk, die thans meer valt op de psychologische uitdieping van het hoofdpersonage*.

- Ook hier is de grens zo vaag. Er is het verschijnsel van de vlucht van

de stadsmens naar het platteland. Dat ontwricht soms het gemeenschapsleven in totale dorpjes. Dat probleem kan op diverse manieren literair gestalte krijgen. Er zit best een meer pure maatschappijkritische aanpak in. Maar in dit geval leek het me opportuner het verschijnsel te benaderen vanuit de plattelandsbewoner die het in zijn omgeving ziet gebueren. Iemand die het helemaal niet in zijn sociale context ziet, maar gewoon emotioneel. Je zit dan onmiddellijk op het psychologische vlak. Maar of dat dan minder maatschappijkritisch is? 'In natura' is een werkje waaraan ik zeer gehecht blijf omdat het naar mijn inzicht zeer dicht bij het ideaal ligt dat ik al schrijvend wil bereiken. Het laten samenvallen van de documentaire elementen met de psychologische impact ervan.

- *En in de korte roman 'Het gebrek' komt er plotseling een fantastisch element voor*.

- Dat zit chronologisch verkeerd in mijn werk. Het situeert zich in feite tussen 'Litte' en 'Chincilla's kweken'. Je moet weten, 'Litte' was in feite mijn vierde boek. De eerste drie werden nooit gepubliceerd. Op mijn zeventiende stapte ik reeds met een lijvig manuscript bij een uitgever binnen. Toen ik dan op mijn éénentwintigste mijn vierde boek had gepleegd en op het eerste gezicht weer geen respons kreeg, bekroop de twijfel mij. Ik moest me gaan afvragen of ik niet in een totaal verkeerde richting werkte. Ik zei het reeds, ik had niet het geringste literair contact. Mijn enig houvast waren niet eens zo geoefende lezers uit mijn omgeving. En die vonden wat ik schreef toch zo verdomd moeilijk. Kon ik het niet eens wat eenvoudiger doen? En toen schreef ik 'Het gebrek', iets dat ik een legende noemde. In de symboliek gedrenkt. Nog geen week nadat het was voltooid, kreeg ik het bericht dat 'Litte' zou worden uitgegeven. 'Het gebrek' verdween in de la. Pas jaren later, toen de uitgevers me begonnen te vragen of ik 'toevallig' nog iets liggen had, kwam het weer voor de dag.

- *Dan verscheen 'De emigrant'. Dat leek me veeleer een vormexperiment en in zekere zin je meest 'literaire' boek*.

- Ik schreef dat op een ogenblik dat ik in de greep van verbittering dreigde te geraken. Het boek is in feite een oer-kreet, mijn meest therapeutische geschrift. Bovendien wou ik er de voortdurende vlucht voor verantwoordelijkheid mee tot uitdrukking brengen, een vrij abstracte onderneming dus. Ik leverde alle elementen van de puzzel, zeer fragmentarisch, zeer chaotisch, en de waarheid kon de lezer dan voor zichzelf samenstelle. Als hoofdpersonage gebruikte ik een man die zich voor zijn omgeving boeiend wou maken door het voortdurend over zijn emigratieplannen te hebben. Op een bepaald ogenblik praat hij zich muurvast en moet hij wel naar Zuid-Afrika verdwijnen.

Pas dan raakt zijn omgeving werkelijk geboeid, maar hij is er niet meer om er van te genieten. Hij emigreerde immers. Dat schema komt in het leven vaker voor.

- *We maken nu even een sprong naar 'Irish Mist'. Daar heb je als thema het geweld in Ulster behandeld. Je hebt hiervoor echter zeer divers materiaal aangewend*.

- Op het ogenblik van de publikatie van dat werk hadden de recensenten in mijn werk reeds de maatschappijkritische constante ontdekt. Naar mijn mening ligt de nadruk in 'Irish Mist' echter totaal anders. Ik vind dat veel meer een 'literair' boek, omdat ik via die problematiek in Ierland vooral over mezelf wou schrijven. Het boek is zeer afstandelijk geschreven, steekt vol onbegrip. Ik begreep inderdaad op dat ogenblik niet zo best waar ik zelf aan toe was. En vergelijk dat even met Ierland. Wanneer je de geschiedenis van dat land niet op je duimpje kent vanaf de twaalfde eeuw, begrijp je geen moer van wat daar vandaag gebeurt. En ik kende die geschiedenis niet zo best. Onbegrip dus. Ik benaderde die haat en dat geweld registrerend. Maar op die manier bracht ik mijn innerlijke verwarring onder woorden. In ieder van ons zitten conservatieve elementjes. Als er zich een drastische verandering in ons leven gaat voordoen, tasten we dat onbekende eerst graag af om het dan beetje bij beetje op te nemen. Aan de andere kant zitten er in ieder van ons ook progressieve elementen. De hunker naar avontuur. Ik schets dat nu zeer rudimentair. Het ene element overheerst bij de enen, het tweede bij de anderen. 'Irish Mist' is een boek over de strijd in de mens tussen die twee tegenpolen. Aan de ene kant heb je het zuiden, de republiek, waar men de zee beschouwt als een muur die tegen invloeden en veranderingen beschermt. Dan loopt er ergens een zeer willekeurige lijn over dat eiland. Boven die lijn krijg je te maken met mensen die precies alle hulp en steun verwachten van over diezelfde zee, de hoop op verandering. Die tegenstelling tracht ik ook via twee vrouwen gestalte te geven. Enerzijds een 'Zij' op het thuisfront, iemand die beslag wil leggen. Anderzijds in Ierland een Helena die hij dan weer wil inpalmen, maar die hem ontglipt. Zij is het avontuur. Ook de struktuur werd aangepast aan het uitgangsidee, de taal ook. Het eerste deel speelt zich af in het zuiden. Het verhaal vordert langzaam, de stijl is wat breedvoerig, de nadruk ligt op de sfeer, het is zeer beschrijvend. Ongeveer in het midden van het boek rijdt het hoofdpersonage via een smal bruggetje over de denkbeeldige lijn. Hij komt in het noorden. De stijl wordt nukkiger, vlotter, het verhaal verloopt rechtlijniger, nerveuzer. Alles, zowel stijl, vorm, structuur en taal, staan in functie van de idee. Kortom, het lijkt me geen schoolvoorbeeld van een maatschappijkritisch boek, hoewel het door heel wat recensenten aan die maatstaven werd getoetst.

- Met 'De binnenlandse vijand' heb je ook een vormexperiment gewaagd, waarbij heel het boek uit één enkele monoloog bestaat. Literaire vormexperimenten interesseren jou dus toch ook. Want je hebt dat ook in 'De emigrant'.

- Je zit met een bepaalde stof. Je wil tot een communicatie komen met de lezer. Je zoekt dus een geschikte vorm om je stof over te brengen. Op die manier is het natuurlijk mogelijk dat je tot een oplossing komt die voordien nog maar zelden werd uitgeprobeerd. Ik denk niet dat daar een tegenspraak in schuilt. Alleen is het zo dat men de boeken van een auteur met een maatschappijkritisch etiket haast uitsluitend inhoudelijk benadert. Wat ook de bedoeling is van die auteur. Maar ondertussen mag je toch veronderstellen dat hij voldoende authenticiteit en vakkennis aan de dag zal leggen om aan taal en vorm te werken. Andere auteurs die vooral de nadruk op vorm- en taalexperiment leggen raken misschien weer gefrustreerd door het feit dat recensenten zo zelden ingaan op het inhoudelijk aspect van hun werk. Het is ook mogelijk dat sommigen daar precies gelukkig om zijn.

Misschien liep het in 'De binnenlandse vijand' niet zozeer scheef door de vorm, dan wel door de structuur. Het is te beschouwend gebleven. Het is een boek dat ik nooit zal laten herdrukken. Ik zou er ook niet opnieuw aan kunnen werken, dat ligt me niet. Een boek is zoals het is wanneer ik de laatste drukproeven heb gecorrigeerd. Ik kijk er niet meer naar om.

- Hoe raak je aan de thema's voor je werken?

- Dat is ook weer erg wisselvallig. Ik zou zeggen, gewoon door te leven. Ik word getroffen door een gebeurtenis, een mens, een levensverhaal en dat schrijf ik dan zeer bondig op een fiche. Het verdwijnt in een fichenbak. Met de tijd geschiedt dan een natuurlijke selektie. Wanneer ik zo af en toe door de fiches blader, heb ik met bepaalde onderwerpen de affiniteit verloren. Die gaan er dan uit. Andere blijven me telkens frapperen, zetten me aan het denken, prikkelen de verbeelding. Er begint iets te groeien. Er zit nu reeds een aantal maanden een kranteknipsel in mijn fichebak. Het gaat om een artikel dat het verschil in aanpak illustreert dat onze justitie aan de dag legt ten opzichte van de dader en het slachtoffer. De nadruk ligt altijd op de dader, hij krijgt de grote titels, eerst tijdens het onderzoek, later tijdens het proces. Hij verdwijnt in de gevangenis en dan zijn er allerlei instanties die voor het humaner maken van het gevangeniswezen ijveren. Hij komt vrij en er werd voor een voogd, een psychologische begeleiding en opvangcentra gezorgd. Terecht allemaal. Maar waar staat het slachtoffer na al die tijd? Of de nabestaanden? Er werd zelden een woord over hem gerept en als hij na al die tijd psycholo-

gisch en financieel aan de grond zit, zal het publiek het niet weten. Het slachtoffer werd op geen enkel ogenblik opgevangen. Met die idee leef ik nu al een tijd. Dat wordt iets. Op een bepaald ogenblik vind ik dan wel de situatie en de voorbeelden die op de idee passen. Dan ga ik pas goed aan het werk, dan kan ik de ideeën op echte gezichten projecteren. Dat is één voorbeeld van een groeiproces. Het kan ook uit de journalistieke sfeer komen, zoals mijn laatste roman, 'Bertold 1200'. Ik botste op dat authentieke feit van radioactieve vervuiling van het leidingwater in 1973. Heel die tijd stond dat verhaal bondig op een fiche. Ik voelde dat er ook literair iets mee moest kunnen gebeuren, ik vond alleen de aansluiting niet. het verhaal op zich is vanzelfsprekend onthutsend genoeg, maar alleen dat te boek stellen zou te schraal zijn gebleven, te zeer verslaggeving. Herhaaldelijk bezocht ik de betrokken mensen opnieuw. En uiteindelijk, na een week te hebben doorgebracht in het huis van mijn voornaamste informant, kreeg ik de elementen toegespeeld die me toelieten me cratief met het onderwerp bezit te houden.

- *In 1970 heb je nog verklaard dat Biafra en Viëtnam je niet echt boeiden, maar alleen je onmiddellijk omgeving. Daar is dan blijkbaar verandering in gekomen, want je hebt daarna het toneelstuk 'De huurlingen' geschreven dat handelt over Kongo en de roman 'Irish Mist' over Ulster*.

- Met directe omgeving bedoel ik uiteraard mijn onmiddellijk waarnemingsveld, maar dat kan ik verplaatsen naar waar ik wil. Het is ook zo dat de ellende in Biafra me onverschillig zou laten, maar als ik via de krant informatie krijg over verhongerende mensen, of ik zie op het televisiescherm de verwoesting en de doden na een aardbeving, dan voel ik niet de impuls daar iets over te schrijven. Uiteraard vind ik dat aan de toestand van de slachtoffers iets moet worden gedaan, maar het blijft allemaal zeer verstandelijk.

In 1972 werkte ik als journalist aan een serie over dodelijke ongevallen. Op korte tijd zag ik toen enorm veel ellende. Eén van de ongevallen waar ik door bemiddeling van de dienst 900 zeer snel te plaatse was, betrof een achtjarig kind. De moeder had het in bed gelegd. Het kroop achteraf weer uit dat bed en liep in pyama de straat op. Het werd gevat door de achterkant van een autobus. Er stonden minstens honderd mensen op de plaats van het ongeval toen ik er arriveerde. Er hing een drukkende stilte. De autobus stond er nog, de chauffeur was in shocktoestand naar het ziekenhuis gebracht. Je zag bij wijze van spreken aan de gevel van het ouderlijk huis dat hij radeloosheid verborg. Ik stond ter plaatse te schreien. Ik heb dat ongeval nooit voor een artikel kunnen of willen gebruiken.

Begrijp je? Door een voorval in je onmiddellijk waarnemingsveld kun

je sterk geëmotioneerd raken. Biafra, Vietnam, dat zijn artikels, foto's, filmbeelden. Tot je er naartoe gaat en er werkelijk mee wordt geconfronteerd.

Bij dit alles kan ik me toch voorstellen dat een bepaald televisiebeeld - ik herinner me bijvoorbeeld het beeld van een kindje dat nog lag te zogen aan een dode moeder in een gracht in Cambodje - een schok teweegbrengt die iemand een gedicht doet schrijven, of stimuleert om zich te gaan documenteren voor een werk van langere adem.

Ik ben tot nog toe niet in Zaïre geweest. Mijn impuls voor het schrijven van 'De huurlingen' kreeg ik van gewezen huursoldaten. In het noorden van Katanga raakte op een bepaald ogenblik een patrouille helemaal omsingeld door guerillastrijders. Twee van de leden van die patrouille vertelden me hun ervaringen. Vooral aan de hand van hun informatie heb ik dat stuk kunnen schrijven.

- *Wat heeft nu bepaald dat je dat onderwerp voor het toneel bent gaan gebruiken en niet in een roman hebt verwerkt?*

- Aanvankelijk wou ik ook over huurlingen een sterk gedocumenteerd boek maken. Ik had reeds contact met allerlei groepen. Maar materieel bleek het onmogelijk het werk ook degelijk te doen. Ik kon me geen reizen naar Angola, Biafra, Zweden en noem maar op veroorloven. Mijn motivatie brokkelde af. En op dat ogenblik kwam de dramaturg van het Reizend Volkstheater me opzoeken met de vraag of ik ook voor toneel wou werken. Dat was trouwens een verlangen dat reeds lang bij me leefde, maar de directe aanleiding om er mee te beginnen had tot dan toe ontbroken.

Op dat ogenblik leefde het verhaal van de in een elektriciteitscentrale afgezonderde patrouille nog sterk in mij. Ik had dan ook meteen de eenheid van tijd en ruimte. Dat was het begin. En in het Vlaamse theaterbedrijf is een zodanige nood aan stukken, dat vanaf dat ogenblik de ene vraag op de andere volgde.

Wanneer een bepaald onderwerp in mij begint te leven, is dat reeds direct in functie van een boek, toneel of filmscenario. Ik hoor het verhaal van een vrouw die in avondjurk met diepe halsuitsnijding uit een Brusselse schouwburg komt. Ze rijdt naar Gent, maar krijgt onderweg een defect aan de wagen. Een nogal dubieuze figuur biedt haar een lift aan. Ze staat duizend angsten uit en in haar verbeelding ziet ze zich al verkracht, de gerechtelijke politie zoekt reeds het spoor van de dader. Maar de man blijkt helemaal geen oneerbare bedoelingen te hebben. Hij brengt haar gewoon tot voor de deur. Ze beseft op dat ogenblik dat haar wantrouwen een humaan contact in de weg stond. En thuis treft zij slechts onverschilligheid aan. Dat zie ik allemaal in beelden, ik weet niet waarom. Daar bijvoorbeeld een verhaal over schrijven, lijkt me onbegonnen werk. Misschien zou de intrige dezelf-

de blijven, maar ik zou er niet dezelfde inhoud mee kunnen overbrengen. Het medium dat ik zal gaan gebruiken ligt dus reeds vast bij het ontstaan van de idee.

- *Met de televisiefilm 'De onweersvogel' heb je een zuiver psychologisch drama geschreven. Is dat een nieuwe wending in je werk?*

- Ik vermoed van wel. Want ook in mijn laatste romans, die nog wel op realistisch feitenmateriaal steunen, diepte ik als automatisch ook de psychologie van de personages uit. Ik denk nu aan 'De celbezoeker' en 'Berthold 1200'.

Chronologisch zal die ontwikkeling wel weer wat uit de hand lopen. Ik beëindigde zopas het scenario voor een televisiefilm die Jean-Pierre De Decker in opdracht van de NOS zal realiseren. Door allerlei perikelen werd er haast drie jaar over dat scenario gedaan. Het zit dan ook gedeeltelijk nog meer in de stijl van de gedramatiseerde documentaire. Het behandelt het verschijnsel van de politiek-religieuze sectes. 'De predikers' is de titel. Het lijkt een stap terug in mijn ontwikkeling, maar in werkelijkheid is dat dus niet zo. Trouwens, de laatste bewerking heeft de hele zaak al een heel eind de psychologische ontrafeling opgestuurd.

Maar zoals ik al zei, één van mijn volgende werken zal waarschijnlijk de discriminatie onder de loupe nemen die het gerecht aan de dag legt ten opzichte van de slachtoffers van misdaden. Mijn inspiratiebron blijft dus een concreet gegeven uit de maatschappij waarin ik leef. Ik heb dat nodig om mij te kunnen uitdrukken. Ik kan me niet gewoon rot voelen en de lust krijgen om die ellende te beschrijven. Neen, ik zal die ellende alleen maar onder woorden kunnen brengen via een waarneming. Zo praat ik via de celbezoeker, de gehandicapte, de bejaarde, de verzetsstrijder en andere emigranten in feite honderd uit over mezelf. Dat is ook een manier.